Rumores de Festa

O Sagrado e o Profano na Bahia

2ª Edição

Rumores de Festa

O Sagrado
e o Profano
na Bahia

Ordep Serra

EDUFBA
Salvador 2009
2ª Edição

Sumário

Ecoando novos rumores (Breve prólogo retrospectivo)

Este pequeno livro continua atraindo alguma atenção. Isto se deve, sem dúvida, à natureza de seu assunto: o cambiante movimento das festas populares baianas, um fenômeno que hoje suscita não pequeno interesse de estudiosos e do público em geral. Dá-se que ainda existe uma certa carência de estudos publicados a tal respeito, muito embora a bibliografia pertinente tenha aumentado nas últimas décadas. De qualquer modo, é recente o incremento da pesquisa nesse campo.

Ao falar, agora, da natureza mutável do objeto de meu estudo, já me obrigo a reconhecer que o livro aqui reapresentado se acha comprometido com a história de que trata, envolvido por ela de maneira decisiva. Afinal, ele chama a atenção para transformações. E é fá-

cil ver que contempla um momento de uma rica trajetória, fazendo referência a etapas anteriores e esboçando tentativas de sondar desenvolvimentos futuros. Semelhante abordagem, por si só, convida a revisitas... E no presente há boas razões para o fazer – ou, pelo menos, tentar. Motiva-o a percepção de que um outro momento se desenha na vida das festas em apreço.

No ensaio "Atrás do trio elétrico", observei que o carnaval de Salvador se agigantou, extrapolou do antigo quadro festivo que integrava, canibalizou festas que o precediam e de que antes recebia incremento, derramou-se por novos espaços, começou a transcender limites de tempo e lugar (teve seu modelo difundido, propagado, "exportado" para outros domínios e estações festivas); alcançou, assim, novas dimensões. A partir das últimas décadas do século passado, tornou-se campo de investimentos que, no seu corpo – em princípio consagrado ao ócio festivo – injetaram poderoso negócio: de show biz, publicidade e *marketing*. A superfesta atraiu empresas desejosas de expor suas marcas em um evento que reúne multidões e é transmitido pela tevê não só para todo o Brasil como para muitos outros países; elas não demoraram a interessar-se pela oportunidade de usar um cenário entusiástico amplamente exposto como recurso de atração e fidelização de clientes, de incremento de suas vendas. Por outro lado, isso fez com que alguns profissionais do carnaval procurassem organizar-se melhor, empresarialmente. Também Promoters passaram a ter um destacado campo de ação na grande festa popular. E constituiu-se uma indústria carnavalesca, com empresas especializadas na produção de trios-elétricos e equipamentos correlatos.

Acresce que, há muito, o carnaval soteropolitano tem reclamado significativo investimento pú-

blico. Está a requerer – com premência cada vez maior – um esforço sério de *policy making*, o desenho de uma política para sua abordagem; constitui uma inescapável preocupação de diferentes instâncias e órgãos de governo. É rico em desafios que urbanistas, administradores, economistas, sociólogos e políticos precisam enfrentar...

Não trato diretamente disso no livro, mas aponto para a complexidade das questões que o fenômeno levanta.

No momento (a passagem do século) a que me reportei no estudo em apreço, já era patente o crescimento do negócio carnavalesco, que continuou a tomar vulto; já era notável, também o agravamento de algumas contradições que sempre atravessaram a folia baiana – e se mostram, agora, muito mais acentuadas.

No que toca ao gigantismo, devo logo corrigir uma afirmativa feita na abertura do primeiro ensaio deste livrinho (o já citado "Atrás do Trio Elétrico"): o carnaval soteropolitano é hoje reconhecido como a maior festa campal do mundo; superou a *Oktoberfest* e este *record* consta do *Guinness*. Os números são controversos; não temos estatísticas seguras... Falou-se até em dois milhões e setecentos participantes no ano de 2009 (quiçá contando os envolvidos, de uma maneira ou de outra, no curso total da grande festa, desde seus prelúdios).[1]

Trata-se, é claro, de um grande exagero. Mas todas as avaliações acusam o caráter de mega-evento, de fenômeno de massa da maior festa baiana, a destacar-se no mundo por seu vulto extraordinário. O afluxo de turistas de várias regiões do Brasil e do exterior que ela provoca é mesmo espantoso.[2]

Em face disso, há muito se fez matéria de consenso a grandeza da super-festa de Salvador. A mídia

nacional, que no passado tentou ignorá-la, já lhe dedica plena atenção. Aliás, os olhos da TV, nela fixados, constituem, hoje, um fator que a vem modificando significativamente: a escolha dos cenários privilegiados da Barra e (em menor medida) do Campo Grande para a concentração das câmeras alterou o equilíbrio dos circuitos, tanto que hoje a folia já não é tão quente na Avenida Sete, outrora domínio por excelência dela; o velho point da Praça Castro Alves deixou de ser um seu fulcro.[3] Hoje, os espaços onde a animação é maior na Salvador carnavalesca vêm a ser aqueles onde se implantam arquibancadas e camarotes (sobretudo estes). Isso bem mostra o progresso da espetacularização massiva do nosso carnaval "de participação". Ser visto brincando na avenida e ser visto vendo brincar na avenida (enquanto se brinca também, é claro... porém acima, em um espaço privilegiado) tornaram-se ingredientes importantes do prazer de novos foliões.

Nos anos de 1970, o carnaval da Bahia tinha já grandes estrelas, consagradas também pela mídia sudestina; mas até começos da última década do século XX, ele ainda não era tão dependente de estrelas como agora. Hoje, os trios elétricos são mais do que nunca palcos; o brilho dos cantores que os comandam tornou-se um elemento decisivo para a atração das massas. Por outro lado, blocos que alcançaram seu fastígio parecem conhecer, no presente, um certo desfalecimento, sequer imaginável poucos anos atrás.

Seja como for, seguem poderosos... [4]

Os camarotes constituem a grande novidade. Ainda está por fazer-se uma etnografia destes estabelecimentos cuja aparição alterou significativamente a paisagem carnavalesca da metrópole baiana e também modificou, em certa medida, o próprio caráter da sua folia.

Alguns são espaços requintados, com equipamentos e serviços múltiplos (mirante, *lounge*, salas de massagem, salão de beleza, posto médico, *webzone*, lanchonetes, bares, restaurante, palco para apresentações e espaços reservados à dança, televisores, telões etc.); podem ser descritos, *à peu près*, como pequenos clubes provisórios, voltados para a rua, oferecendo a visão do cortejo gaiato em ambiente de refinado conforto e com ineludíveis marcas de alto *status*; assim viabilizam ostentação de prestígio, fruição consumerista e o precioso sentimento de uma seletividade que distingue seus ocupantes da massa contemplada[5] – além de oportunizar a comunhão, mesmo se efêmera, com estrelas e celebridades midiáticas, gente famosa com uma aura "popular".

A rigor, o carnaval baiano sempre foi dividido assim. Os camarotes representam o retorno dos clubes, ainda que tornados mais próximos da festa de rua, debruçados sobre ela; se a conquista popular das praças e avenidas marcou significativamente a folia baiana, vencendo uma resistência séria e até, em certos momentos, uma forte repressão (como sucedeu outrora com os afoxés e as batucadas dos pretos, da gente pobre), o espaço carnavalesco da cidade continua disputado; a festa reflete e reproduz clivagens que marcam de modo expressivo uma sociedade profundamente desigual. Mesmo nas avenidas – principalmente nos locais e tempos de maior animação – prevalece, hoje, uma ocupação foliã por parte das classes média e alta (esta, de preferência, se repimpa nos camarotes).

Isso ocorre apesar do charme étnico dos blocos afros e de pelo menos um afoxé (o consagrado Filhos de Gandhi).

Malgrado, também, as invenções de Carlinhos Brown, o ânimo de Gerônimo etc. – e não obstante

revivals encantadores como o ressurgimento do Jegue de Cueca e de seu romântico encontro com a Jega de Calçola, na Cidade Baixa – ou em que pese, ainda, a obstinação da Mudança do Garcia, o humor das Muquiranas e congêneres, tem-se a impressão de que o carnaval baiano está a distanciar-se de suas matrizes populares, de seu próprio nicho originário. Se é fato que em 2009 ele foi considerado o melhor do país por 50% por cento das pessoas entrevistadas em vários estados brasileiros, no contexto de uma pesquisa divulgada no site do Jornal Nacional;[6] se sua fama tem crescido a ponto de atrair foliões de todo o mundo, também se diz que já não empolga tanta gente da cidade como antes; é o que registra a escritora Aninha Franco, por exemplo. [7]

Claro, o povão também participa... Agora, porém, sua presença parece ter maior vulto nos trabalhos carnavalescos: vê-se mais a negrada disputando os famosos duzentos e vinte mil empregos da festa, ou se esfalfando no comércio de bebidas e comidas oferecidas na rua, onde família inteiras acampam de modo precário nos dias de Momo. Os trabalhadores e comerciantes pobres auferem lucros mínimos de seus sacrifícios e fadigas; mas há quem lucre muito com o carnaval da Bahia... Hoje, em Salvador, verifica-se uma óbvia concentração da renda carnavalesca em mãos de grupos privilegiados.

Aninha Franco, no artigo citado, faz um contraste entre o carnaval hippie da década de 1970 e o carnaval yuppie de hoje. Mas obviamente o jeito yuppie é um dos elementos que compõem o novo perfil da festa. Sem a forte participação popular, sem a força do povão, ela não teria o imenso vulto que tomou.

Não vou tratar aqui da economia do carnaval baiano, nem dos complexos trâmites do *policy making*

que o tem por objeto; não analisarei a ação das agências de governo que dele tratam. Isso é tema para uma pesquisa que talvez exija habilidades detetivescas.

Pois há muita coisa obscura no quadro...

Se o Governo do Estado agora divulga com plena transparência os custos de suas ações relacionadas com a festa de Momo, a Prefeitura Municipal do Salvador não tem a mesma atitude; muito ao contrário. Uma pista para sondagem da confusão que reina no município no tocante a isso foi dada – e imediatamente fechada – pelo Prefeito João Durval de Barradas Carneiro, nas vésperas do carnaval de 2009. Alegando falta de apoio do Governo do Estado, o inefável prefeito declarou que se via obrigado a desviar verbas da merenda escolar e da saúde para arcar com as despesas da grande festa. Diante das reações indignadas da opinião pública, dos desmentidos do Governador (que divulgou os investimentos feitos pelas agências do estado com a folia) e dos questionamentos que eram de esperar, o alcaide tratou de voltar atrás: disse que não tinha feito essa declaração... Mas os jornalistas reagiram de pronto, publicando a íntegra da entrevista que a continha. O assunto agora é tema de investigação por parte das autoridades competentes.

De qualquer modo, ficou manifesta... a escuridão do assunto.

Seja como for, uma coisa é certa: esse mega-evento tem custos consideráveis para os cofres públicos: calcula-se que em 2009 o governo do município, o do estado e o da União, em conjunto, terão investido nele cerca de cem milhões de reais. Por outro lado, a captação de recursos por parte dos governantes (via busca de patrocínios) para fazer face a despesas da festa teve alcance muito mais limitado do que se esperava, mesmo

tendo sido entregue, neste ano, aos cuidados de um expert no assunto.[8]

Quanto ao retorno para a população dos investimentos que faz o governo, em termos de benefícios concretos e duradouros – quanto à relação custo/benefício nessa aplicação de dinheiro público – pairam algumas dúvidas. É inegável que o afluxo de turistas dá alento à indústria hoteleira e a mega-folia faz circular dinheiro na cidade; além disso, efetiva uma poderosa propaganda de Salvador, "globaliza" o apelo de seus atrativos. E a gente da terra também se diverte... Mas Aninha Franco enfatiza:

> Há muito vermelho no caderno de Dever & Haver dos gestores que torraram 50 milhões num carnaval que deveria auto-sustentar-se, refugaram patrocínios de 7 milhões e declararam o desvio de verbas da educação para a festa [...] O Carnaval da Bahia, o bambambã do planeta, não se sustenta.

É certo... Um sintoma dessa insuficiência vem a ser o fato de que praticamente todos os promotores da folia terminam reclamando novos investimentos do poder público para fazer carnaval. Até mesmo os grupos que mais faturam na festa. Camarotes já pedem isenção de taxas e impostos...

O Prof. Clímaco Dias, em um artigo recente, acusou uma crise do carnaval soteropolitano, coisa que vem denunciando há tempo; segundo ele advertiu, outros pesquisadores já dizem o mesmo, muito embora os diagnósticos variem no tocante à identificação das causas.[9] Ele deu destaque ao fato de que hoje a promoção da folia se acha centrada em alguns artistas:

> O povo, na sua grande maioria, a mídia, os turistas, correm atrás de Ivete, Durval, Bell, Cláudia Leite e, secundariamente, Daniela Mercury e Margareth Menezes e Carlinhos Brown. Em todas as pesquisas, quando se pergunta o que motiva a pessoa a ir para a rua, mais de 70% das respostas envolvem esse grupo que se hegemoniza, enquanto que menos de 5% fazem referência aos afros, afoxés, samba etc.

Dias relaciona o enfraquecimento da folia no Centro Histórico da Cidade com a preferência dessas estrelas pelo circuito Barra-Ondina. E sublinha seu poder de pressão:

> O grupo hegemônico, na verdade, está avisando a todo o setor público que não vai admitir qualquer ato ou política que contrarie seus interesses e chantageia com uma possibilidade que deve apavorar uma boa parte dos gestores públicos: a ida para um espaço fechado do segmento mais popular do carnaval de Salvador.

Não trato aqui de crise do carnaval baiano, nem das ânsias e perplexidades do setor público envolvido com o assunto. O estudo que recordo aborda simplesmente um dos elementos da festa soteropolitana: justamente aquele que acabou sendo o mais característico e de efeito mais decisivo na evolução do carnaval da Boa Terra: o trio elétrico. Este componente da festa acabou por dominá-la. A invenção tecno-musical e cenológica que comporta foi decisiva. E o modelo de carnaval ainda vigente em Salvador se estriba no desempenho desta máquina pop. Depois de revestir-se de um aparato técnico soberbo,[10] o trio prontamente se tornou um meio hábil – o mais hábil no campo carnavalesco soteropolitano, quiçá no Brasil todo – de atração imediata de foliões em multidão; logo seu palco móvel foi aperfeiçoado e abriu espaço para o protagonismo de *pop-stars*

que se especializaram nesse desempenho. A eficácia do carisma das estrelas multiplicou o atrativo, tornou-se o fator mais decisivo na mobilização das multidões. E passou a ser bem aproveitado como base de empreendimento.

Um lance decisivo na construção do modelo atual tem a ver, pois, com o impacto do desempenho do trio "estrelado" como aglutinador / excitador de multidão, sobretudo a partir do momento em que esta performance se tornou um apelo irrecusável para o olho das câmeras (o casamento do trio com a tevê coincidiu com o zênite das *pop-stars* "trielétricas"). O espetáculo de uma imensa massa dançante a seguir o veículo pop combinou-se bem com a lógica dos *mass media*, induzindo a uma progressiva espetacularização, em alta escala, do carnaval que gerou este recurso.[11] A televisão passou a "reger" o desfile, definindo os espaços e tempos privilegiados. Escolheu o cenário que se tornou preferencial, imediatamente consagrado pelas estrelas.

No entanto, o carnaval baiano não deixou de ser participativo com este avanço da dimensão espetacular: a mídia passou a mensagem da disponibilidade de grandes avenidas para os foliões "em geral" e incrementou a demanda por envolvimento direto na folia. Apenas parece ter mudado um tanto a composição do contingente que participa. O afluxo de turistas deu força aos blocos de classe média, que prontamente se ajustaram ao novo mercado; o predomínio dessa classe na festa estimulou o empenho de empreendedores carnavalescos no sentido de garantir conforto e segurança aos clientes. A TV e o estrelato deram alento ao *marketing* e atraíram o público que hoje ocupa os camarotes.

O novo modelo tem suas precariedades. É fácil prever o agravamento dos seus problemas. A crise econômica que assola o mundo – e já chegou aqui com muita força – tende a dificultar ainda mais as coisas. O negócio do carnaval vai sofrer abalos e a folia como um todo será afetada.

Mas o gigante não deve cair...

Seja como for, o fenômeno "trio elétrico" continua, sem dúvida, merecedor de análise.

...

Embora o estudo "Atrás do trio elétrico" seja o primeiro do livro, sua origem tem a ver com uma reflexão que vem de mais longe. Abordei um complexo de festas de que o carnaval se destacou. Do seu envolvimento antigo com esse contexto ficaram-lhe marcas significativas.

As festas em apreço (as que precedem o carnaval no verão soteropolitano, assim como as que animam o Recôncavo na mesma altura) têm uma característica que as distingue: são "festas de largo", celebrações em que o sagrado e o profano se encontram e "dialogam". Mesmo no carnaval, despontaram signos dessa interface. Não anteciparei aqui minha análise; apenas acrescentarei alguns apontamentos relativos à situação atual de tão singular corpo-de-festa.

O grande calendário festivo do verão baiano "encolheu"; já vinha encolhendo quando apareceu a primeira edição do presente livro. Muitos fatores contribuíram para isso. Dito calendário se construiu tendo por base marcos de liturgias católicas a que se combinaram investimentos simbólicos alentados por outra

inspiração religiosa – de fonte afro-brasileira – além de criações lúdicas populares.

Como se sabe, o catolicismo já foi religião oficial do Brasil; outrora, os sacramentos católicos marcavam toda a existência do brasileiro, do berço à cova; a ICAR praticamente dominava, com seus ritos sacros, o espaço e o tempo da coletividade (tinha participação decisiva até mesmo em cerimônias cívicas). Seu calendário litúrgico marcava o tempo da vida pública; seus dias santos eram os principais feriados. Mesmo o carnaval tinha relação com o curso do ano litúrgico católico, oposto como era esse período ao tempo da quaresma (a oposição se ritualizava na cerimônia da quarta-feira de cinzas). Ainda hoje, quando o mercado de salvação se tornou grandemente diversificado no país, há dias santos católicos reconhecidos como feriados nacionais (Sexta-Feira Santa e *Corpus Christi*, por exemplo).

Se é fato que o ano litúrgico católico perdeu muito de seu valor de referência em nosso país, isso não se deu de maneira uniforme. Em Salvador e no Recôncavo baiano, esse valor de referência continua importante, em vários sentidos. Mas é fácil constatar que, embora ainda poderoso, o catolicismo andou perdendo espaço no Brasil inteiro; isso ocorre também na Bahia, quiçá principalmente na capital e no seu entorno. Nos meios populares, foi grande o avanço de novas denominações evangélicas, com uma prédica fundamen-talista que simultaneamente passou a hostilizar muito o candomblé.[12] Ora, essas duas fontes religiosas sempre alimentaram, em Salvador, as chamadas festas de largo. Como bem observou o antropólogo Roberto Moura,

> [...] em Salvador [é] que se redefine o calendário cristão num novo ciclo de festas populares, quando nos santos católicos

> seriam encontradas correspondências e identidades associadas aos orixás nagôs, homenageados não apenas em cerimônias privadas mas, a partir de então, com toda a exuberância na festa 'católica', nas ruas, nas praças e mesmo nas igrejas da cidade. [13]

A poderosa imaginação ritual dos afro-brasileiros conquistou espaços públicos que lhe eram vedados, imprimiu uma nova *imago mundi* e uma nova temporalidade no texto do calendário romano, apropriou-se de ritos cristãos que transformou e renovou, de maneira original e inventiva. Tal *interpraetatio* africana de mitos e ritos cristãos produziu, nesta estação da diáspora, um cristianismo *sui generis*, muito vivo e interessante. Ouso dizer que em Salvador e no Recôncavo baiano o catolicismo popular fez-se praticamente uma religião afro-brasileira.

Ora, como acima ficou dito, as mudanças no panorama religioso da Bahia (do Brasil) afetaram essa formação. Tanto o catolicismo como o candomblé vêm sofrendo reiterados ataques, consideráveis perdas, em todo o país; na "Boa Terra" inclusive.

Mas há outros fatores a considerar.

...

Um dos espaços principais em que se encarnou a heortologia[14] estival de Salvador foi o da Cidade Baixa – que perdeu, faz tempo, muito de sua importância, com o deslocamento dos centros econômicos e de decisão no corpo novo da urbe. A área do chamado Comércio deixou de ser o que foi no passado: o grande, o máximo centro comercial da cidade; o porto já não concentra um poderoso núcleo de estivadores (cuja corporação foi responsável por uma parte significativa da animação

cultural da área)[15]; os saveiros praticamente desapareceram, e com eles a feira de frutas trazidas do Recôncavo, que dava um colorido especial aos festejos da Conceição; o Mercado Modelo, ao ressurgir das cinzas, perdeu muito de sua antiga vitalidade popular; o incêndio de Água de Meninos afastou dali um segmento importante que animava a área; a Igreja do Pilar esvaziou-se (até seu forro caiu) e poucos ainda procuram a Fonte de Santa Luzia;[16] a Ribeira entrou em decadência...

Mesmo assim, há considerável fervor e alegria nessa zona da cidade, durante uma boa parte do último mês do ano e em datas destacadas de janeiro: desde que a procissão marítima do Senhor dos Navegantes inaugura o Ano Novo até a Segunda Feira Gorda da Ribeira, que arremata o ciclo do Bonfim. (É verdade que ela emagreceu bastante...)

No calendário do verão festivo da Bahia, além das celebrações acontecidas na Cidade Baixa, contamse importantes festejos realizados na parte alta da urbe, principalmente na Orla. Aquém das praias, sempre tiveram destaque maior: uma bela festa do Centro Histórico – a de Santa Bárbara, comemorada no dia 4 de dezembro – ; a folia de Reis da Lapinha, com seus pastoris; a festa de São Lázaro, celebrada (em janeiro) no bairro que tem o nome deste santo (em agosto, o festejado no logradouro é São Roque). [17]

Na orla das praias, no verão, celebra-se o reinado de Iemanjá, com destaque para uma grande festividade realizada no bairro do Rio Vermelho. Seu esplendor oscila um pouco: o Dois de Fevereiro teve um brilho extraordinário em 2008, e pareceu mais apagado em 2009.[18] Mas seja como for, continua intenso.

Dessa festa participa gente de toda a cidade; acorrem ao grande Presente da Rainha dos Mares visi-

tantes devotos de diversas regiões do país, sem contar os simples turistas (incluindo estrangeiros, principalmente norte e sul-americanos). Além dos pescadores e do povo-de-santo, são muitos os que participam religiosamente deste festejo e é grande a multidão dos que se divertem na oportunidade, nos desempenhos lúdicos e profanos ocasionados pela celebração.[19]

Outras festas praianas, como as lavagens de Itapoã e da Pituba, perderam muito de seu vigor de outrora. Isso tem a ver com as mudanças – já há muito consolidadas – da ocupação desses bairros: segmentos populares outrora estabelecidos aí cederam lugar a novos moradores, com outro estilo de vida. Ficaram poucos remanescentes do pessoal "antigo" a sustentar os ritos tradicionais, com apoio dos órgãos de cultura e turismo do município.

...

Como se vê, diferentes fatores explicam a relativa decadência das festas de largo do verão de Salvador. As intervenções descabidas do poder público municipal as prejudicaram muito: a tolice de padronizar as barracas serve de exemplo. Um ingrediente de grande beleza que compunha a cena do largo festivo foi assim destruído; belas invenções do povo viram-se trocadas, à força, por monstrengos sem graça. O tipo de "arraial de barracas" evocado na II Parte do ensaio "O sagrado e o profano nas festas de largo da Bahia" não mais corresponde ao modelo original. No referido trecho, eu o registrei (a desconfiguração do belo arranjo se acha assinalada na nota 6). Hoje, quem quiser ver a beleza desse repositório de uma fascinante pintura popular e a graça bizarra de sua fortuita disposição nas

praças baianas, que ornava em seus momentos mais alegres, só poderá fazê-lo recorrendo às fotografias de Pierre Verger, Orlando Ribeiro, Adenor Gondim, Mário Cravo Neto etc.[20]

O samba-de-roda, que antes tinha no largo um seu "laboratório", não mais pôde competir nesse espaço com a música reproduzida eletronicamente, em alto volume, até mesmo nas barracas.[21] De qualquer modo, continuou forte nos terreiros, nas academias de capoeira, nos quintais, em muitas ruas do Recôncavo; e hoje se cuida oficialmente de sua salvaguarda.[22]

Conforme assinalei no mesmo ensaio (no trecho dedicado à abordagem de uma "ruptura" no corpo festivo do verão baiano), a Lavagem do Bonfim teve, por algum tempo, um incremento carnavalesco um tanto perturbador: foi quando os trios elétricos invadiram a procissão risonha. Ao ser interdita essa participação dos trios, o contingente juvenil de classe média e alta que eles fizeram incorporar-se ao cortejo lúdico-religioso, seguindo-lhes o som empolgante, logo compôs sucedâneos festivos mais a seu gosto, a fim de divertir-se à vontade na mesma ocasião – já em outros espaços. Isso também registrei no texto citado... Cabe agora acrescentar que o movimento assim iniciado desembocou na criação da chamada Farol-Folia: uma festa inteiramente carnavalesca realizada, a princípio, no chamado "circuito Dodô e Osmar" (Barra – Ondina), com seu centro dinâmico no belo cenário do Farol que lhe deu o nome.[23]

Por outro lado, a procissão da Lavagem do Bonfim viu-se enriquecida por uma nova invenção lúdica, artística e empolgante: o cortejo corrido dos Zárabes, "um rave que anda". Trata-se de um grupo criado por Carlinhos Brown em 1995, inspirado em elementos da cultura marroquina; o grupo faz aparições

relâmpago nas ruas, com vestes que lembram as da gente islâmica da África do Norte. Seus membros se munem de adufes, castanholas de ferro, pandeiretas, guizos, clarins, darbukas, tamas, gongos tibetanos, gonguê, campanas, pás, enxadas, tambores de PVC e xequerês... e tocam esses instrumentos variados correndo pelas ruas de Salvador. O desfile veloz dos Zárabes tornou-se uma das grandes atrações da Lavagem do Bonfim.[24]

...

No livro que estou reapresentando, limitei-me (quase) a considerar as festas populares do ciclo de verão de Salvador e do Recôncavo, concentrando a atenção em algumas delas (muito poucas).[25] Um estudo mais completo depende ainda de etnografias por fazer. Mas o modelo aqui descrito em linhas gerais ainda me parece útil para uma apreciação global do fenômeno: permite compreender manifestações aparentemente tão distanciadas quanto o Presente de Iemanjá e a festa cívica do Dois de Julho, por exemplo. Também ajuda a entender a evolução do carnaval baiano. Volta-se para criações de um povo que, mesmo enfrentando condições de vida muito duras, cultiva a alegria coletivamente e se mostra dotado de uma espantosa imaginação ritual.

Espero que este pequeno estudo continue desfrutando da boa vontade dos leitores. E tomara suscite novas pesquisas no fértil campo que buscou explorar.

Salvador, abril de 2009
Ordep Serra

Notas

[1] É o que consta do artigo “Carnaval de Salvador” da Wikipédia. http://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Salvador consultado em 11 de abril de 2009.

[2] Há cálculos que estimam o número desses foliões-visitantes em centenas de milhares:(no último, cerca de quatrocentos e cinqüenta mil, segundo foi noticiado).

[3] No Centro Histórico, o Pelourinho tornou-se foco de um carnaval “alternativo”, a que acorrem, sobretudo, pessoas maduras, famílias com crianças, gente saudosa de tradições carnavalescas “antigas”, desejosas de brincar de um modo mais sossegado: lá se concentram mascarados e se faz ainda uma decoração momesca (coisa que se passou a “economizar” nos outros espaços da festa, em vez disso pontilhados por cartazes publicitários).

[4] Mesmo tendo diminuído seu uso no carnaval baiano, as cordas que asseguram o privilégio de foliões pagantes ainda são, para muitos blocos, um instrumento indispensável do negócio carnavalesco. E os cordeiros submetem-se a um serviço penoso, com mísero pagamento (ainda por cima sujeito a calotes), sob o acicate da penúria que assim os incorpora à festa na bela capital do desemprego. No carnaval de 2009, atraiu-me a atenção o fato de que os cordeiros não são mais necessariamente homens “malhados”: trabalhando nas cordas dos blocos, vi pessoas de compleição variável, jovens na maioria; mas vi também adultos bem maduros, de corpo castigado, quase todos negros. No bloco que acompanhava o trio de Margareth Menezes, na Barra, era significativo o número de mulheres – sempre “gente de cor” – empregadas no desempenho dessa árdua função. Ainda no carnaval de 2009, chegou aos jornais uma novidade: os cordeiros ensaiaram uma greve em busca de um pagamento mais digno. Não tiveram sucesso.

[5] Camarote 2222/Aqui é o novo endereço/torça para ser convidado/até olhar de fora vale a pena. Estas frases estavam estampadas em um dos mais prestigiosos e disputados camarotes do carnaval: o camarote de Gilberto Gil (então Ministro da Cultura), no ano de 2007. Em um duro artigo publicado no jornal A Tarde em 18 de fevereiro de 2007, a jornalista Malu Fontes comentou que “essas frases curtinhas, publicitárias, despretensiosas” constituíam “ uma negação arrivista daquilo que diz a logomarca do Governo Federal”, pois assinalavam que “a ralé sem chance de torcer para ser convidada deve se dar por muito feliz em poder, do chão da rua, olhar para cima e admirar o olimpo e os olimpianos...”. No ano anterior, o cantor Carlinhos Brown, referindo-se à moda dos camarotes, falara em *apartheid*.

[6] Segundo consta do Portal Oficial do Carnaval de Salvador http://www.portaldocarnaval.ba.gov.br/2009/

[7] Reporto-me ao artigo "A força da grana e a folia", de Aninha Franco, publicado no caderno Muito do jornal A Tarde de 8 de março de 2009, à página 41.

[8] Em 2008, conseguiu-se deste modo uma captação de nove milhões; em 2009, o publicitário Nizan Guanaes, vencedor de uma uma licitação promovida com este fim, apenas conseguiu captar perto de cinco milhões e meio – a título de patrocínios – para aplicação na festa pelo poder público.

[9] Cf. DIAS, C. "A crise do carnaval de Salvador." Site Aldeia Nagô, 06 de abril de 2009. http://www.aldeianago.com.br/content/view/2037/2/

[10] Com efeito, foram imensas a mudanças desde que o trio elétrico propriamente dito surgiu... em 1951; na famosa fobica equipada com alto-falantes que fez sucesso no carnaval de 1929, tocava os "paus elétricos" uma dupla, formada por Adolfo Antônio Nascimento (o Dodô), e Osmar Álvares de Macedo: a célebre dupla Dodô e Osmar. O trio se formou quando se juntou a eles Temístocles Aragão. Este conjunto se exibiu pela primeira vez em uma picape Chrysler que nas laterais trazia escrito, em duas placas: "trio elétrico". Osmar pontificava na guitarra baiana; Dodô, no violão eletrizado; Aragão, no triolim. No final da década de 1990, apareceram os trios elétricos em carretas (antes disso, eram montados sobre trucks). Hoje os trios elétricos de maior porte armam-se em grandes caminhões, com uma potente caixa de som e um bar (mais banheiros e camarins) no espaço onde normalmente ficaria o conteiner, e um palanque na parte superior onde se exibem a banda e o cantor ou cantora – a estrela do grupo. Incorporam ainda um poderoso gerador. Há trios elétricos de vários tamanhos: carretas, caminhões, mini-trios... Há também diferentes modelos. São muitas as empresas especializadas na produção, no equipamento e no aluguel de trios elétricos.

[11] Houve, é claro, outros ingredientes motivadores dessa espetacularização da folia participativa: os blocos afro contribuíram para isso com sua refinada estética, bem aceita pela classe média em tempos de moda ethno e de etnoturismo.

[12] Ultimamente, novas igrejas, representantes de um tipo *sui generis* de neo-pentecostalismo de missão, empreenderam, e continuam a mover, uma guerra sem quartel contra os ritos afro-brasileiros. Combatem-nos através de uma propaganda agressiva, com estratégias de conversão ancoradas em um violento discurso acusatório. Essas novas igrejas crescem parasitando os ritos que perseguem, a cultivar-lhes inimigos e disputar-lhes fiéis, explorando o temor à "magia negra". Em semelhante cruzada, formam-se pastores de um novo tipo, com uma eloqüência exercitada em diatribes. Os seus ofícios religiosos resultam em demonstrações públicas, em espetáculos de massa estruturados como verdadeiros shows, onde o

apelo à fé é dramatizado com a provocação de oferendas em dinheiro e promessas de taumaturgia. A propaganda da nova fé envolve a diabolização de outros cultos. O diabo é a figura central de todo o espetáculo... Assim, a intolerância religiosa veio a ser cultivada no Brasil de um modo novo, com recursos de comunicação de massa antes inéditos. No presente momento, verifica-se o avanço dessas igrejas na Bahia, no velho nicho do candomblé. Este é o alvo central de sua campanha. Os pregadores dizem claramente que a Bahia está tomada pelo diabo – e dão como prova disso a força do culto dos Orixás em Salvador. Fazem sua propaganda também na base da agressão: seus fiéis, fanatizados, não raro invadem terreiros, impedem oferendas, atiram sal e enxofre nos santuários alheios, gritando anátemas. Seus ritos têm como principal função exorcismos brutais, recurso dramático usado para demonizar os cultos que perseguem (e parasitam). Isto acontece na praça pública, na televisão, em todo o canto. Por ironia, os atingidos são praticantes de ritos que muito contribuíram para um autêntico avanço democrático no Brasil, difundindo aqui um generoso espírito de tolerância: como religiões não dogmáticas, os cultos afro-brasileiros não reivindicam qualquer monopólio da verdade. Consagraram, assim, uma mentalidade aberta, que admite e acolhe a diferença. Isto é uma autêntica conquista civilizatória, que hoje se vê ameaçada pela agressão do fanatismo, feio produto de empresas de lavagem cerebral. De fato, não é novidade no Brasil a intolerância religiosa; não são as "novas igrejas" as primeiras a promovê-la, nem têm a precedência na agressão racista aos cultos afro-brasileiros. (A ICAR, por muito tempo, aplicou-se ferozmente nisso). O que há de novo na investida neo-evangélica contra esses cultos é que agora ela é conduzida com uma nova virulência e com recursos muito poderosos. Pois quem a protagoniza são empresas eclesiais que têm o controle de meios de comunicação de massa e sabem empregá-los; são organizações que realizam com habilidade neo-liberal uma persuasiva drenagem de renda dos mais pobres; que se estruturam politicamente, capitalizando votos, de modo a pressionar o aparelho de estado, livrando-se com facilidade dos incômodos da lei; e falam uma linguagem direta, em acordo com o discurso sócio-político dominante: privilegiam o sucesso como valor supremo. Seus pastores dominam técnicas muito hábeis de manipulação do racismo internalizado na massa despolitizada, aflita e abandonada a si mesma. É a auto-rejeição de homens e mulheres pobres, humilhados por preconceitos incidentes sobre sua condição de cor, de classe, de origem, que os torna vulneráveis a uma pregação enfática baseada no convite a abandonar sua identidade sentida como deteriorada. O combustível dessa mística é o racismo inconfesso que se derrama por toda a sociedade brasileira.

[13] MOURA, R. Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

[14] Devo logo explicar o palavrão que usei. "Heortologia" está no dicionário, mas é termo pouco usado, até mesmo em estudos históricos e antropológicos que tratam do assunto. A palavra tem origem grega e tem duas acepções que se interligam: designa um conjunto organizado de festas, mas também o estudo deste fenômeno.

[15] A CODEBA – Companhia das Docas do Estado da Bahia – continua patrocinando a festa de São Nicodemos, patrono dos estivadores, que se tornou mesmo inteiramente "corporativa", mobilizando a comunidade portuária.

[16] Essa festa também sofreu com a desativação do Plano Inclinado do Pilar.

[17] A respeito desta última festa, discorro um pouco no presente livro. Não trato da a Festa de Reis da Lapinha, celebrada no 6 de janeiro; anoto aqui que até há pouco ela teve certo relevo graças ao estímulo de um pobre sacerdote cujo afastamento, motivado por um surto loucura, foi muito ressentido por seus paroquianos. Quanto à Festa de Santa Bárbara, um bom apanhado histórico se encontra em um texto de Jocélio Teles dos Santos intitulado "Eparrei Bárbara! Espetacularização e confluência de gêneros na festa de Santa Bárbara em Salvador". In: Raul Lody (org.). Eparrei Bárbara! Fé e festa do largo de Salvador. Salvador – Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. p. 33-50.

[18] A rigor, a Festa do Dois de Fevereiro, no Rio Vermelho, vem a ser a maior, mas de modo algum a única da sua categoria na Cidade do Salvador e em seu entorno: entre o último dia de dezembro e fins de fevereiro, celebra-se de um modo especial o Presente da Mãe d'Água em diferentes lugares da Bahia, em águas marinhas ou em rios e lagos; digo "de um modo especial" porque é fato que em diferentes épocas do ano – e por diversos motivos – o povo-de-santo faz oferendas desse tipo à grande deusa; em todo o caso, os grandes Presentes que marcam o começo do ano são mesmo os mais ricos... São notáveis os que nessa altura acontecem nos bairros do Nordeste de Amaralina, Jardim de Alá e Boca do Rio, assim como na Praia de Buraquinho, em Salvador. Também mecerecem destaque os festejos do Três de Fevereiro, em Itaparica, no povoado de Amoreiras; também muito belo e concorrido é o Presente de Iemanjá oferecido no Rio Paraguaçu, na Pedra da Baleia, em Cachoeira. Em Salvador, pequenos presentes acontecem em diferentes trechos da orla praiana no dia 31 de dezembro. Outrora, alguns terreiros soteropolitanos faziam suas principais oferendas a Iemanjá nesta data, segundo testemunho do falecido Elemaxó Antônio Agnelo Pereira.

[19] A propósito, em uma Dissertação de Mestrado defendida em 2007, Isabel Gouveia fez um registro bem ilustrativo "Vivi uma experiência muito marcante, na véspera da festa, com uma colega de trabalho. Uma senhora branca, católica, de classe média e com valores bastante conservadores,

solicitou ao motorista que comprasse uma cesta de flores. Quando o arranjo chegou, ali no ambiente de trabalho, no meio de várias pessoas, a senhora pegou um pequeno papel para escrever uma mensagem para Iemanjá. Ficou em silêncio por muito tempo, concentrada, apertando o papel entre as mãos. Depois começou a escrever muito emocionada, com a cabeça baixa, próxima ao papel, como se murmurasse algo profundo e secreto. Vagarosamente, com muita contrição, dobrou, guardou a mensagem junto de um pequeno envelope, o beijou e o escondeu no meio das flores. Depois, voltou o olhar para o motorista que, juntamente com os outros colegas, havia assistido a cena em total silêncio e naturalidade e fez para ele uma romaria de pedidos e recomendações para que ele fosse levar a cesta lá no Rio Vermelho e colocar a cesta no barracão dos presentes, pois ela não poderia ir. Depois que o motorista saiu, total sentimento de normalidade, nem sequer uma troca de olhares entre as pessoas. Apenas eu troquei olhares comigo mesma.” Cf. GOUVEIA, I. Evocação fotográfica de poéticas submersas nas celebrações do mito de Iemanjá em Salvador e Ilha de Itaparica. Salvador: Escola de Belas Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Universidade Federal da Bahia, 2007.

[20] Para uma descrição das barracas, convém ler um precioso testemunho de Dimitri Ganzelevich: o texto de uma comunicação que fez no Seminário Eparrei Bárbara! realizado no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, em 13 de julho de 2005, e publicado no documento Eparrei Bárbara! Fé e festa do largo de Salvador. O livrinho, dado a lume também em 2005, foi organizado por Raul Lody e corresponde ao número 8 da série Estudos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Ministério da Cultura. O texto de Dimitri intitula-se “Barracas de festas de largo” (p. 51-62). Entre outras coisas, o autor discorre sobre a decoração desses estabelecimentos: “Luzes, imagens santas moldadas em gesso ou impressas em ‘folhinhas’ (calendários), às vezes quadros pintados representando paisagens idílicas ou fotos de algum cartaz turístico. Folhas sacras protegendo a casa, não podendo faltar espada de Ogum, gonçalinho, comigo-ninguém-pode ou nativa.” A propósito da pintura, ele depõe: “Uma característica comum... era a violência das cores [...] Vermelho convivendo com rosa e roxo, os verdes com os azuis, o próprio conflito resultando numa dinâmica que muito acrescentava ao ambiente festivo”. Como lembra ainda Dimitri, além das barracas que serviam bebida (basicamente cerveja), havia outras especializadas em comidas (moquecas, ensopados, feijoadas, xinxins de galinha...). Os nomes desses alegres e coloridos estabelecimentos já eram um atrativo poético: Bar Itaparica, Flor de Itapoã, Estrela do Mar, Sultão das Matas, Branca de Neve, Maluco Beleza, Flor do Mar, Cabocla Iracema, Xangô, Carinhoso, Minha Vidinha, Barraca da Índia, Barraca do Juvená... e assim por diante.

[21] Segundo lembra Dimitri Ganzelevich, a famosa barraca do Juvená foi a primeira a substituir a música ao vivo por gravações.

[22] Em 2004, o samba de roda do Recôncavo da Bahia foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como "bem de natureza imaterial". O dossiê competente elaborou-se em 2004 em Recife, em Salvador e no Recôncavo da Bahia, graças a uma equipe coordenada pelo Dr. Carlos Sandroni, Professor da Universidade Federal de Pernambuco, então também Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia. No ano seguinte, o samba de roda foi proclamado pela UNESCO "Obra prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade". A propósito, veja-se o Dossiê IPHAN 4, com o título "Samba de Roda do Recôncavo Baiano", dado a lume em 2006 (com um CD ROM anexo). Em 2006, foi criada a primeira Casa do Samba de Roda do país: a A Casa do Samba de Santo Amaro, no Solar Subaé (também conhecido como Solar Araújo Pinho), na cidade baiana de Santo Amaro; o prédio é tombado como patrimônio histórico nacional e foi restaurado pelo IPHAN; tornou-se sede da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia, ASSEBA. Do dossiê mais acima referido consta um mapeamento das ocorrências do samba de roda no Recôncavo. Etnomusicólogos como Sandroni, Katharina Döring e Francisca Helena Marques têm-se empenhado em estudar o assunto, que é tema também de pesquisas sócio-antropológicas diversas.

[23] Em 2005, essa "micareta de Salvador", como foi logo chamada, passou a realizar-se em outubro. Sua transferência para o trecho entre o Parque Atlântico e o Jardim de Alah suscitou reclamações. Na preparação do carnaval de 2009, ela teve lugar no trecho (de quase três quilômetros) que vai da Boca do Rio até Patamares, mobilizando cerca de seiscentas mil pessoas, segundo cálculos da Polícia Militar.

[24] Conferir o site oficial de Carlinhos Brown http://www.carlinhos brown.com.br/universo/zarabe/ . Ver também, a respeito desta e de outras invenções do extraordinário artista o artigo de Goli Guerreiro intitulado "O drible do Candeal: o contexto sociomusical de uma comunidade afro-brasileira", publicado no número 33 da revista Afro-Ásia, em 2005, p. 207-248.

[25] No tocante ao Recôncavo, abordei apenas a festa cachoeirana de Nossa Senhora da Ajuda. O "quase" intercalado entre parênteses na frase anterior vai por conta da abordagem do Dois de Julho que realizei.

Atrás do Trio Elétrico

O carnaval da Bahia é hoje considerado a segunda maior festa campal do mundo. Consta que perde apenas para a *Oktoberfest* alemã. Há décadas ele tem este vulto espantoso. Mas demorou-se muito a reconhecê-lo. Não foi fácil. Para começar, até mesmo a condição de *maior carnaval brasileiro* foi-lhe reconhecida a custo, e há pouco tempo, embora desde princípios da década de setenta ela seja bem visível. Esta curiosa demora na verificação de um fato evidente deve-se ao bairrismo da grande imprensa brasileira, que tem raízes no sudeste. A televisão teve nisso um papel de destaque: o centro de difusão da rede que quase monopoliza o meio situa-se no Rio de Janeiro, de onde "faz a cabeça" do Brasil... privilegiando, freqüentemente, pontos de vista, valores e interesses lo-

cais. No caso, ela refletiu uma forte resistência da indústria do turismo carioca: o setor é bem mais poderoso no Rio de Janeiro do que na Bahia, e ainda lhe custa admitir a quebra de uma hegemonia foliã traduzível em cifras muito elevadas. (De resto, o mega-espetáculo do desfile das escolas de samba tornou-se, em si mesmo, um grande show televisivo: ficou sendo "o carnaval" por definição, para o olho da câmera. Que aí se manteve quase fixado...). O certo é que na mídia em geral – mas também nos livros e no meio culto –, a gigantesca festa baiana permaneceu, senão invisível, dissimulada por longo tempo, no que toca a sua verdadeira dimensão: muitos e poderosos formadores de opinião mantiveram-na (quase) escondida na sombra de um recatado silêncio. Isto se verificou até no campo das ciências sociais, e mesmo na Bahia: não há muito que começaram a surgir, em Salvador, levantamentos cuidadosos, pesquisas sistemáticas de sociólogos, antropólogos, economistas, urbanistas etc. sobre o assunto, formando-se grupos de estudo para o discutir de maneira contínua. [1] Mas enfim já ganhou estatuto de tema acadêmico o carnaval baiano. Não era sem tempo...

Uma festa anual com a duração de uma semana, mobilizando perto de dois milhões de pessoas que, em fluxos agitados, em diferentes períodos do dia e da noite, ao longo de muitas horas se comprimem – ou se espalham – por uma extensão de vinte e cinco quilômetros de avenidas, é, sem dúvida, por sua dimensão, intensidade, duração e recorrência, um fenômeno social digno de nota... Impossível desconhecer o alcance de um rito coletivo que gera, nos sete dias de seu transcurso básico, cinqüenta mil empregos em organizações diversas, então aciona o comércio em três mil pontos de venda de comidas e bebidas e põe em ação, também, dois mil vendedores ambulantes; que, no mesmo período,

requer o empenho de mais de doze mil e quinhentos agentes de serviços públicos (dez mil policiais, dois mil trabalhadores da limpeza urbana, quinhentos fiscais de saúde pública..., sem contar o pessoal médico, os empregados em serviços de transportes etc.); que atrai investimentos em propaganda e *merchandising* de perto de seiscentas empresas; que exige da máquina estatal investimentos da ordem de doze milhões de reais; que, nesse curto período, produz um movimento de recursos financeiros da ordem de cem milhões de reais... [2] Mas não é só isso: caso se limite o seu perfil a estas cifras, ainda se subdimensiona o carnaval de Salvador; ainda se subestima seu impacto – pois meses antes de seu início "oficial", ele motiva a realização de numerosos espetáculos: ensaios, *shows* diversos que atraem multidões e trazem à capital baiana, para desfrutá-lo com antecedência, milhares de turistas... Sem falar que várias entidades carnavalescas permanecem ativas durante o ano inteiro, empregando muita gente e promovendo inúmeras atrações. Tem mais: caso se leve em conta todos esses fatores e se reconheça a força da indústria carnavalesca operante **em Salvador**... mas se fique só nisso, ainda não se terá feito justiça ao vulto dessa "indústria". O carnaval soteropolitano hoje repercute muito além do espaço da cidade onde nasceu e do tempo em que aí se desenrola[3] : inspirou o surto de "carnavais temporões" por todo o Estado da Bahia, e, finalmente, por todo o Brasil. Já ensaia expandir-se para fora do país.[4]

Não pretendo, neste breve espaço, tratar detidamente de assunto tão complexo. Vou cingir-me à indicação de pontos que merecem ser considerados, demarcando-os com uma breve reflexão.

O primeiro ponto diz respeito a uma circunstância que também explica o vigor do carnaval baiano.

Há muito ele se alimenta do longo tempo de "preparação" que as festas de fim de ano de Salvador lhe favorecem. A sucessão de várias estações de folguedo em espaço aberto preparou o triunfo decisivo da folia das avenidas sobre a dos clubes, consagrando o uso ritual contínuo da rua por multidões eufóricas. A consolidação de um manejo festivo da rua pela "arraia-miúda" nas festas de largo incrementou seu empenho na demanda de um espaço que ela teve de conquistar, e que ocupou com bastante êxito, apesar da repressão e de outros mecanismos de exclusão mobilizados para afastá-la de áreas centrais da cidade, (sobretudo) nos carnavais do começo do século. Isso possivelmente também atuou como um fator (ao qual outros mais poderosos se somariam) inibitivo do enrijecimento dos esquemas de desfile e da prevalência absoluta do espetáculo sobre a expansão direta dos foliões: pode-se dizer que os largos ampliaram o laboratório da secular cultura de festa que nutriu o carnaval de Salvador.

O segundo ponto a destacar diz respeito a um fruto original dessa festividade, que levou o modelo baiano de folia ao triunfo hoje vivido: refiro-me à múltipla invenção do *trio elétrico*, e às transformações a que levou o processo carnavalesco. O invento de Dodô e Osmar foi (pelo menos) tríplice: (1) eles realizaram uma criação instrumental, ao inventar o que a princípio chamaram de "paus elétricos" – origem da guitarra baiana – ; (2) fizeram aparecer um novo dialeto musical na MPB; e (3) inventaram uma nova forma de espetáculo, ao exibir-se com seus instrumentos num carro, no meio da multidão dos foliões.

Os dois primeiros aspectos estão interrelacionados de forma direta. A descoberta instrumental tem a ver com a fascinação que sentiram os seus autores por

ritmos "elétricos" (o frevo, primeiramente), mas também com seu profundo gosto pela exploração de várias veredas musicais – sua eclética "voracidade" de artistas interessados em diferentes ritmos, estilos, gêneros, absorvidos com um *élan* "antropofágico" e um humor criativo. Deu-se um *feed-back* notável: a pesquisa prática dos novos timbres e potenciais sonoros alimentou releituras que ampliaram o raio de alcance dos meios industriados... Com o surgimento posterior de intérpretes e compositores que cultivaram caprichosamente a musicalidade "trielétrica", essa dimensão do invento ganhou um relevo notável.

O terceiro aspecto dessa criação foliã que destaquei tem a ver com o domínio da cenologia. Trata-se do invento revolucionário de uma nova composição do campo espetacular. O passo decisivo foi logo dado pela criativa dupla de pioneiros; mas o processo avançou muito desde esse ponto de partida, seguindo uma evolução rápida e rica.

Desde que, em 1950, um pequeno carro (um "ford de bigode" do ano de 1929) saiu na festa carnavalesca levando Dodô e Osmar, com seus inéditos instrumentos, para a primeira apresentação da sua máquina foliã, muitas mudanças aconteceram, passando pela transformação da "dupla elétrica" em trio, já em 1951, e por um desenvolvimento progressivo da base veicular e de amplificação sonora do novo aparato[5], até chegar ao estágio atual de evolução, com uma estrutura complexa e tecnologicamente sofisticada[6], envolvendo uma parafernália de recursos eletrônicos, visuais e sonoros muito elaborados. Alguns carros "de trio" chegam a medir vinte e cinco metros de comprimento, suportando "palco com passarela, camarim com suíte, banheiros, elevadores panorâmicos e grupos geradores de energia

com capacidade para iluminar uma pequena cidade de cinqüenta mil habitantes"...[7]

Em suma, o conjunto físico do trio elétrico constitui um palco móvel com anexos, sobre uma carreta motorizada, equipado com todo o aparato de uma banda pop, inclusive os meios de iluminação, recursos de decoração e alguns indutores de "efeitos especiais". Nesse palco exibem-se músicos que cantam e/ou tocam instrumentos de corda eletrificados, e de percussão.

Em termos cenológicos, a grande novidade está em que o palco se movimenta ao longo de ruas e avenidas, arrastando consigo o público, que faz uma parte muito significativa da *performance*.

O grande *show* pop, que vem a ser o mais universal dos rituais multitudinários modernos, utiliza uma linguagem músico-cinética de forte apelo, que suscita a aglomeração e induz a massa reunida ao movimento frenético. Seu público participa do espetáculo de forma intensa: ecoa o canto dos *astros* do palco ou rompe em clamores, entregando-se a uma dança não padronizada, aberta a todo tipo de improviso, enérgica, e capaz de atingir paroxismos. Move-se intensamente. Mas o espaço de sua manifestação permanece o mesmo. O palco e o cenário do show podem modificar-se com o emprego de plataformas giratórias, do deslocamento mecânico de módulos, de "efeitos especiais" diversos – porém, no essencial, continua no mesmo lugar, em sua base fixa...

A apresentação do trio elétrico reúne igualmente uma multidão, que canta e dança o tempo todo, pulando com energia – até o frenesi. O trio a mobiliza ainda num sentido mais direto, pois a "arrasta" à sua passagem. Trata-se de uma revolução na estrutura do es-

petáculo, uma revolução no que estou chamando aqui de "rito multitudinário moderno".

A banda do "trio" tem uma performance espetacular. Seu papel é muito mais destacado que o de uma simples orquestra de baile. Seus músicos são verdadeiros *astros,* sua apresentação vem a ser um show. Neste caso, a comparação mais adequada parece ser mesmo com o grupo de rock. Porém a "assistência" do trio elétrico mostra-se **mais ativa** que a dos festivais de roqueiros. E sua dança é o objetivo primeiro da apresentação. Ou seja: como ocorre com a orquestra de baile, a função básica da banda do trio elétrico é **fazer dançar**. Por outro lado, de sua *performance* resulta um **desfile**: a dança de seus foliões envolve uma certa marcha. Em suma, o espetáculo do trio elétrico vai além do espetáculo porque concentra **desfile**, **baile** e **show**. (A "marcha", porém, resulta não-estruturada. A rigor, o que o trio elétrico provoca corresponde ao grau zero do desfile: uma procissão orgiástica sem organização interna).

Já a primeira aparição da (ainda) "dupla elétrica" sobre um pequeno carro (a famosa "fobica" de Osmar Macedo) teve um efeito arrasador: acabou com o corso, desorganizando-o irremediavelmente. A partir de então, o trio elétrico intensificou esse efeito de sua presença na folia baiana: fez com que a multidão se impusesse; dissolveu, em grande medida, a separação entre o corpo de desfile e a assistência – rompendo limites, aglomerando. Logo as "entidades carnavalescas" (blocos, cordões, afoxés etc.) tiveram de empenhar-se em medidas que mantivessem alguma estrutura de desfile na grande festa de rua de Salvador, e assim lhes garantissem o espaço carnavalesco... (Por fim, obteve-se um bom convívio entre

elas e a máquina intrusiva, cuja ação "caotizante" foi controlada; mas o trio teve um papel decisivo no sentido de limitar o aspecto de exibição do desfile, aspecto que se tornou, em geral, secundário: o primeiro interesse dos membros dos blocos e similares é sempre o de *pular o carnaval.*) O invento da máquina de folia reforçou a manifestação efusiva da massa e consolidou a figura do folião independente.[8] A reação mais efetiva dos blocos à explosão "trielétrica" foi um salto revolucionário, uma assimilação estratégica, que resultou na incorporação – com parcial "domesticação" – do grande intruso: consistiu na criação do chamado "bloco de trio". Osmar Macedo, em vésperas de sua morte, em junho de 1997, ainda lamentava a quase desaparição do trio elétrico "independente" (não ligado a *bloco*) na folia carnavalesca baiana. Ele e Dodô inventaram o trio como um puro brinquedo: a alegria dos "pipocas", do "povão" arrastado por sua máquina, era o que mais os contentava... Porém foram os *blocos de trio* que levaram o invento da dupla ao máximo sucesso, e o consagraram como foco de um novo modelo de festa carnavalesca, modelo hoje triunfante em todo o Brasil.

Os *trios* invadiram as festas de largo, que em grande medida desestruturaram, com seus arrebatos pânicos. Atacaram-lhes a geometria significativa do corpo efêmero, que desarranjaram com a imposição de fluxos aberrantes. Sua agitação centrífuga produziu rupturas nesse tecido simbólico, com uma tensão crescente e multidirecional num dos campos opostos entre cujos limites a festa se estica de forma desequilibrada (Serra, 1988 e 1994). No largo, a passagem eletrizante cria núcleos móveis e trajetórias estocásticas que dis-traem do lugar festivo, mesmo quando se limitam a seu perímetro.[9]

Esta anarquia simbólica parece ser uma vocação do trio. Ela não se manifesta apenas na invasão das festas de largo. Verifica-se já no ponto de origem: o carnaval que os trios acabaram produzindo "canibaliza" seus antecedentes, e os altera de maneira implacável. Donde vem isso?

Enquanto palco móvel, o engenho da folia baiana parece ter um antepassado nos carros alegóricos. O carro alegórico é um antigo componente de ritos públicos ocidentais de caráter festivo que envolvem préstitos. É empregado há séculos em desfiles carnavalescos e outros tipos de procissão. Mas os trios não são solidários da alegoria. Acentuaram uma tendência a reduzir-lhe o jogo no universo festivo donde emergiram. Sua consagração fundamental à música em parte explica essa cooperação no (relativo) despojamento do teatro carnavalesco da folia de Salvador. O palco que fazem desfilar é um engenho de som. As inúmeras bocas de alto-falante, os imensos amplificadores, os fios e tramas dos poderosos instrumentos de sua banda exibem sem disfarce a sua agressiva natureza de tank sonoro. Até as luzes faiscantes têm qualquer coisa de clamoroso. O trio elétrico pode ter uma decoração inventiva, mobilizando um rico arsenal kitsch, mas deixa nua sua extroversão megafônica, sua gana de bombardeiro musical. Um de seus segredos está na maquinalidade evidente, que de um modo contraditório excita a efusão corporal da massa. Seu palco é aberto, transparente ao entorno variável: o cenário do trio são as ruas por onde ele transita. Palco sem cortinas. Um trio elétrico não é alegórico, nem mesmo quando toma uma forma cenográfica elaborada com intento sugestivo, representativo.

(Recorde-se o que sucedeu na produção da "Caetanave". Mesmo neste caso, a metáfora era antes

conceitual que plástica, dependia muito mais de uma associação declarada, previamente enunciada, que de uma construção cênica. E a imagem decisiva tinha um apoio tautegórico. Repousava numa figura de pensamento que apenas tornava explícita: uma figura cuja base ideativa era uma percepção comum de seu objeto. Não há dúvida de que esta percepção já se cristalizara antes de industriar-se o arranjo da "Caetanave". Ela traduz impressões provocadas pelo movimento vagaroso do carro musical. Visto de cima, ou de longe, ele parece que flutua "sobre" um mar de cabeças dançarinas, ondulante de frenesi. Essa imagem quase inevitável fluiu de um modo harmônico para juntar-se a um nome próprio feito símbolo de criação carnavalesca. A *caetanave,* através de uma associação provocada pelo nome do compositor, embebeu-se de outras conotações: entre elas, a de "nave espacial". A forma *nave* tem seu uso moderno carregado de referências à astronáutica – assunto popularizado pela mídia – e ainda, em certos círculos, à *ufologia*, que veio a constituir um segmento da contracultura. Ora, o nome de Caetano era, na época, um símbolo da contracultura no Brasil – por menos que ele se apresentasse como um seu apóstolo, e ainda que não se identificasse com as múltiplas correntes dessa complexa formação. (Pelo que sei, ele mesmo não embarcou no culto dos *ufos*, por exemplo). De qualquer modo, uma sua referência lírica aos discos voadores ("... oh, my eyes / go looking for flying saucers in the sky...") autorizava a aproximação... O trio elétrico era assim relacionado com a nova mitologia psicodélica e seu "xamanismo" ultramoderno: meio de "viagem" no sentido metafórico tornado clichê à época. Mas é claro que esse rico simbolismo não consumiu a forma de seu suporte, na produção da Caetanave: não a "escravizou", como sucede na cenografia propriamente alegórica).

Um dado histórico: quando o trio elétrico apareceu, já escasseavam os foliões mascarados no carnaval baiano. E isto se acentuou à medida em que a máquina sonora se impunha. A *fantasia* – o indumento carnavalesco – então sofreu uma simplificação decisiva. Esta não aconteceu de vez, mas por etapas. Uma delas se cumpriu já no final dos anos 60. Nessa altura, deu-se em Salvador a quase universalização de um traje de carnaval, derivado de uma *fantasia* bem alegórica, bem típica, que, em sua forma primitiva, compunha-se de uma máscara hedionda, em borracha ou plástico (sugerindo um morto-vivo, ou uma caveira) e de uma túnica turva. A figura brotou do velho imaginário do horror carnavalesco, que trai antiquíssimas origens da festa.[10] Da figura sinistra do cadáver ambulante, só um elemento se generalizou e permaneceu, por muito tempo, como uma singularidade do carnaval baiano: a túnica, a *mortalha*... que perdeu logo o seu tom escuro, ganhou coloridos diversos, e assim teve esquecida sua referência fúnebre. Ao multiplicar-se, a *mortalha* consagrada na grande festa já não lembrava a morte. Em princípio, ninguém pensava nisso.

(Em princípio... Talvez por que há muito cessou nesta terra o hábito de amortalhar os defuntos. O imaginário do horror carnavalizado entrou em eclipse na nova folia baiana. Mas o nome da *mortalha* traz consigo uma evocação demasiado clara do termo de que deriva... Por certo, não deixavam de produzir-se efeitos simbólicos "subterrâneos" dessa ligação semântica, ainda que eles não fossem muito conscientizados. Eu mesmo, às vezes, achava esquisito o lema/gesto/apelo costumeiro de "...botar a mortalha para brincar carnaval". Uma vez, em plena avenida, no meio da multidão alegre, quando uma namorada me falou que eu estava bonito na minha

mortalha, de repente achei um bocado estranha minha *fantasia*... e seu nome levou-me a um pensamento assombroso: "Dentro de um breve tempo, estarei morto mesmo. E todo esse povo estará morto. Também esta moça, tão linda e tão alegre... Logo seremos defuntos!" Senti um arrepio percorrer-me o corpo inteiro, um relâmpago frio e vertiginoso. Mas não fiquei melancólico. Tive a clara impressão de uma intensidade maior em tudo, como se o mundo carnavalesco à minha volta tivesse ganho um acréscimo de graça, flutuasse entre real e irreal. Eu não estava bêbado, nem tinha consumido qualquer droga. Ao contrário, isso foi como um banho – gelado, mas estimulante – de lucidez. Voltei à folia e pulei como nunca).

Essa roupagem manteve um efeito significativo: produziu um certo **despojamento**, com seu corte indiviso, sem destaques ou relevos, apagando contornos: compunha uma veste usável, indiferentemente, por ambos os sexos; igualava com seu corte simples, nivelador, propício a indistinções. Da *fantasia* primitiva eliminou-se o que era característico: extraiu-se o que compunha um tipo, um clichê mitológico, uma figura determinada do imaginário; alijou-se a forma definidora, que trazia o reconhecimento de um modelo icônico, e manteve-se o mais amorfo, o comum, o impessoal. A mortalha continuou tendo um quê de anulação.... Nessa pele de folia podiam colar-se cores e padrões diversos, de modo a distinguir **grupos** carnavalescos, por exemplo; de qualquer modo, porém, ela criava uma base indumental uniforme, com o abandono do figurativo, do caráter dos antigos fantasmas da festa. E ajudava a promover o sentimento de uma incorporação à massa [(no) (do)] carnaval.

A *mortalha* também passou: cedeu espaço a um outro tipo de traje carnavalesco – ainda uma

indumentária de base uniforme, e de arranjo variável: o chamado *abadá*, bem mais prático. O conjunto bermuda-abadá foi consagrado nos *blocos*, que aí imprimiram seus padrões e marcas. A *fantasia* propriamente dita foi em grande medida alijada: o traje de folia acomodou-se ao funcional. Simultaneamente a essa transformação que simplificou o indumento, deu-se a fragilização dos elementos de discurso dos desfiles. Neste caso, a máquina foliã teve um papel ativo e muito direto, embora não tenha sido o único fator do processo.

É curioso: à primeira vista, com a invenção dos chamados *blocos de trio* (onde as grandes máquinas de festa constituem elementos da formação) parece que os trios elétricos foram capturados pelos organismos do desfile e sujeitos completamente a seu império. Mas a dominação foi parcial... Os trios atomizam a procissão em que se integram.

A passagem de um bloco tem muito pouco de narrável – diferentemente do que acontece na exibição das escolas de samba. Blocos não têm enredo, ou não o suportam com eficácia. Ainda assim, em alguns deles (nos *afros*, por exemplo), a unidade do tema sucede ser bem visível, utilizam-se elementos de alegoria, e há um discurso expositivo articulado – embora não se chegue à narração dramática. Mas nos *blocos de trio* não se expõe um verdadeiro tema. Quando se arrisca afirmá-lo, o "tema" é atacado e consumido, anulado pela *performance.* Dilui-se. Resiste apenas enquanto motivo de uma decoração profusa, inscrita principalmente nos corpos, que envolve na sua superficialidade. Não há germe de narrativa que vingue, sintaxe de exposição que resista. O discurso da procissão fica inarticulado. A rigor, ela não representa. Nada do que ela encerra transcende o traba-

lho prazeroso de sua execução – sua orgia, no sentido primitivo do termo.

A máquina móvel de música, usina de danças, parece um signo arredio, que se destaca e foge da significação, mesmo quando convocado a instalar-se em um discurso. Seu produto é o momento arrebatado, concentrado, intenso, que se forma na passagem dos lugares e do próprio tempo, num circuito dominado pela falta de sentido – de *télos,* isto é – ; ou pelo incerto recorrer, que apenas ocorre. O trio elétrico não vai a lugar nenhum. Só vai. Com isso leva: apenas indo, sem outro suporte de transportar. Hostil à representação no mundo que lhe deu origem, alimenta com poderoso veneno a metafísica do carnaval. [11]

Embora eu lhe reconheça um talento "desconfigurador", resistente às alegorias, às vezes o *trio* me evoca a velha imagem da nau dos loucos, barca "renascida" em ondas de festa, com nova forma de extravagar: carrega só uma pequena tripulação, porém "transporta" – **fora de si** – a multidão frenética.[12] É uma imagem de segunda mão, retocada; mas traduz muito bem a estranheza que sinto quando, "de longe" – tomando a distância indispensável à análise – , olho para minha experiência de folião levado por esse furioso transporte. Sem rumo.

Aqui tenho de tomar meu próprio sentimento como ponto de partida. Pergunto-me o que se passa com quem é arrastado pela música alucinante e se agita em percursos vagos: sem destino e desatinados. Belo esperdício de energia... Que acontece conosco? É fácil alegar o prazer da dança, da música, do espetáculo. Mas como se entenderá este prazer que vem de uma agita-

ção ao mesmo tempo espontânea e compulsiva? A euforia por certo decorre de uma intensa atividade motora temperada pela graça dos ritmos, com a excitação provocada por fortes estímulos musicais. Mas nessa fruição há elementos variados, até contraditórios. É o que sinto...

Nunca segui tão compulsivamente o trio como vejo fazer muitos foliões, para quem o apelo da máquina de festa parece ser **sempre** irresistível. Estes obedecem ao comando sonoro de uma forma quase automática. Não são poucos os que "largam tudo" ao ouvir essa música nas avenidas, e seguem o carro feiticeiro por horas a fio. Conheço um vasto anedotário sobre essa estranha sedução: casos de gente como "o perfeito-cumpridor-de-deveres" que, ao passar o trio defronte à sua repartição, "...na cara do chefe, deixou o trabalho e saiu pulando, sem medir as conseqüências"; de donas-de-casa que "abandonaram o filho de colo chorando no berço prá ir atrás desse trem maluco"; de casais desfeitos pela poderosa irrupção; de homens graves que "saem do sério" à passagem do carro tentador; de "gringos que ficam pirados na avenida" pelo mesmo bom motivo; de nem sei quanta "reunião-de-gente-fina-que-virou-um-mangue" etc. Essas anedotas, hoje menos comuns, floresceram nos tempos heróicos da surpresa, quando ainda se consolidava o invento de Dodô e Osmar. Às vezes é difícil saber até que ponto algumas delas são autênticas, refletem acontecimentos reais.

(Uma que **merece** ter sucedido é a da noiva que, na saída da igreja, à passagem de um *trio*, largou o par e o buquê, tirou os sapatos e lá se foi pulando...).

Tenho ainda uma boa quantidade de testemunhos de homens e mulheres que me falam com entusiasmo do primeiro encontro... com o *trio*, descrevendo-o

de forma apaixonada, como um arrebato, uma revelação, um transe irresistível, quase um orgasmo coribântico.

Minha própria reação nessa "primeira vez" foi de espanto. Fiquei admirado com o fascínio que o *trio* provocava, arrastando as pessoas, envolvendo a multidão na dança epidêmica, como se uma súbita loucura se apossasse do mundo. Esse espetáculo deixou-me perplexo. Parecia coisa de mágica. Embarquei na contemplação do surto doido. Fiquei paralisado.

Reconheço que essa reação ao fenômeno é um bocado insólita. Mas não estou tão longe dos que me espantaram com seu frenesi. Também o experimentei, embora tenha precisado de um outro estímulo para começar. Uma moça, minha conhecida, que vinha no "bolo" dos seguidores do trio, puxou-me pela mão e fez-me entrar na correnteza da folia. Não demorou que eu me perdesse dela. Pouco depois, me perdi de mim mesmo: quando o cansaço me deteve, tomei um susto ao verificar a distância que tinha percorrido dançando aos pulos, esquecidamente. Repeti a experiência um bocado de vezes, durante alguns anos...

É verdade que nunca fui dos mais fanáticos: até por falta de competência, não brincava na zona onde acontece uma dança explosiva, logo atrás do *trio*. E sempre gostei de variar, como bom "pipoca": seguindo batucadas, afoxés, blocos diferentes, sem me prender ao carnaval elétrico – que ainda assim curti um bocado.

A fruição não me tirou o espanto com o fenômeno provocador. Até o aumentou. Agora tento de novo explicar essa experiência. Um dos ingredientes do prazer que isso dá vem, com certeza, da plena entrega do corpo ao movimento gratuito, no rio do ritmo – no derrame da energia que brota para fluir e gastar-se, em

gestos soltos. É a bênção da dança, nesse caso enriquecida por uma contagiante alegria coletiva. Percebo que eu mesmo chego assim a uma dissociação que não deve estar longe do transe: enfraquece-se minha percepção do tempo, do espaço percorrido, de elementos da circunstância – e de parte de mim mesmo. Incorporar-se à multidão, senti-la no movimento comum, perder-se no mundaréu de gente – isso é delicioso. Também é agradável sair do caos multitudinário, recobrar-se, reaver o corpo que a dança arrebatou, olhar de fora para o abismo do cheio....

Por certo, muitos fatores contribuem para a criar a sensação eufórica e alimentam o prazer nessas circunstâncias: o álcool, que se consome então em grande quantidade, e outras drogas, cada vez mais difundidas; o desfrute da promiscuidade facilitada, que abre caminho para muita *transa* etc. Mas acentuo aqui os elementos de que a ação do *trio* é o motor direto: por exemplo, a excitação músico-cinética e a "agorafilia" que induz, o gosto do mergulho na multidão. Parece que envolve também uma certa vontade de desvairar.

Com base no testemunho de minha própria experiência, tentarei agora refletir sobre um ponto crítico: sobre um elemento fantástico que máquina festiva esconde numa apresentação demasiado ostensiva.

Recordo: na evolução do carnaval baiano, a *fantasia* com disfarce (a que mascara) entrou em progressivo eclipse, e o trio elétrico surgiu no entretempo dessa gradual desaparição. Mas ele projetou o novo fantasma, de uma evidência bruta, que pode tornar-se invisível quando se realiza – no corpo confuso da massa, ou na indiferença gritante do *bloco* sobrecarregado de marcas

– : quando o som violento derramado por muitas bocas de máquina promove a disjunta reunião.

Talvez essa aparência hiperestesiada a ponto de velar-se explique o mutismo de estudiosos que a fábrica da nova fantasia deveria interessar muito, mas sobre isso não falam. Não encontrei ainda um ensaio psicológico a esse respeito. Será que o monstro sedutor não o merece? (Ele me faz pensar em jogos de psicanálise – talvez porque sou leigo no assunto...). Também não conheço tese antropológica que explore a trilha dos *trios;* nem uma reflexão filosófica sobre essa máquina da dis-tração, que arrasta sem rumo e insinua a soltura do sujeito, o abandono do indivíduo no próprio corpo – um corpo triunfante mas rendido, mergulhado na massa obsessiva onde sua individualidade se arrisca.

Creio que a criatura foliã acabou fabricando um novo tipo de festa, no velho corpo do carnaval.

Torno a minha metáfora de segunda. Ela talvez não seja assim tão artificial como parece. Ocorreu a um grande folião e artista. Não há dúvida de que Caetano Veloso se refere ao trio elétrico na letra de sua canção carnavalesca chamada *La Barca:*

> A barca da transa chegou
> A barca pintou e bordou
> A barca transou, nem parou
> Já vai partir.
> Por outros mares de loucura vai
> Ela fatura e sai
> E nunca vai chegar
> Sem praia segura
> No mar dessa multidão
> A barca procura em vão
> A barca não pode parar.[13]

Não sei se Caetano se terá lembrado da *navis stultorum* quando compôs esta cantiga. Talvez não. Seja como for, sua canção mostra a pertinência da velha imagem ao horizonte carnavalesco, e permite ligá-la com o *trio elétrico.*

(Dito isso, torna-se irresistível uma outra evocação. Ela é tanto mais forte quanto mais ilegítima se mostra... do ponto de vista da história factual. Parece que uma fantástica "arqueologia" do imaginário, sequiosa de invenção, quer autenticar *a posteriori* uma "descoberta" renegada: a da etimologia falsa que relaciona a origem do carnaval com a esteira do *currus navalis*).

O trio elétrico transporta a multidão que suscita e que "abarca" no seu exterior, com a passagem da música empolgante. A extravagância do carro pejado de gente... **por fora**... torna-o capaz de apoderar-se do próprio entorno, faz dele veículo da festa em duplo sentido: um veículo que "pertence" ao carnaval e um instrumento que o transporta. O trio elétrico identifica-se tanto com o seu meio lúdico que é capaz de ultrapassá-lo, como se o englobasse, absorvendo-o na esponja de sua carne transitória. Não se limita a promover o deslocamento da massa no campo onde opera, no domínio previamente circunscrito por uma tradição festiva já constituída. Vai mais longe... Por seu intermédio, a festa em que ele nasceu pode ser, por sua vez, deslocada. Nesse veículo, nessa metáfora[14], a matriz de uma folia passa a diferentes lugares: o carnaval baiano transfere-se a novos espaços, e se realiza "fora de tempo", de seu contexto ritual de origem. Torna-se programático.

Hábeis empresários, os criativos dirigentes dos "blocos de trio", capitães da nova indústria carnavalesca, ultrapassam agora os limites da circunstância festiva

que foi seu ponto de partida – e que sua iniciativa transpõe no quadro de programas ajustáveis. Eles transformaram o "trio" em um novo gerador do rito do qual nasceu. Isso já mostra que o veículo da folia baiana a incorporou de uma forma peculiar. As "empresas de trio elétrico" viabilizaram a clonagem do carnaval. Ao mesmo tempo, elas impuseram sua lógica econômica à festa, em Salvador. O trio elétrico capturado sucumbiu a esta lógica... Tornou-se carro-chefe de um investimento que tem qualquer coisa de esbulho: os *blocos de trio* privatizam o espaço público, limitando o acesso de outros carnavalescos à avenida, já que seu poder econômico prevalece. Os interesses das empresas empenhadas no negócio do carnaval baiano já se impõe de tal forma que, para tornar-lhes mais rentável a venda do espetáculo popular, a via pública é acondicionada com tapumes e camarotes, criando uma nova ossatura no corpo festivo da cidade.[15]

Nosso carnaval constitui ainda um rito "de calendário": se é fato que hoje ele não se reporta mais ao horizonte de um ano litúrgico, ao ciclo da quaresma, ainda assim está muito aderido a um quadro temporal em que representa uma transição: na Bahia (como no Rio de Janeiro), além de ser uma estação climática, o verão é uma temporada socialmente muito definida, marcada de forma clara, até oposta ao "resto do ano": representa a alta estação turística, o período festivo por excelência (das praias, da "badalação", dos grandes *shows*, das festas de largo). O verão de Salvador acaba mesmo é no encerramento da folia carnavalesca. Ela o condensa, e ao condensá-lo se destaca. Pois interrompe

de todo o ordinário da rotina, já afetada pela incisão de muitos pontos festivos. É uma (anti-)semana em que se vive a contrapelo da ordem normal.[16]

Um rito de calendário é um rito de passagem. Neste, um dos elementos de maior relevo é a própria passagem, representada na ordem do espaço urbano temporalizado pela festa. Blocos, afoxés, grupos diversos **passam** exibindo-se; é em função disso que vivem.

Quase sempre, a simples fruição do curso dançado importa mais do que a exibição.

Esse trânsito pode até mesmo não constituir desfile. Os *pipocas* não desfilam: acompanham os *trios*, os blocos, as batucadas, conforme lhes dá na telha. Não se fantasiam, não usam trajes chamativos com o intento de tornar-se espetáculo. E seu trânsito em vai-e-vem foge de qualquer ordem programada.

Mas também existe o afã de "ver passar" – uma forma de participação no curso festivo que (com perdão do trocadilho) não é passiva de todo. Move-se com o movimento contemplado.

O trânsito carnavalesco inverte o ordinário: no carnaval, as ruas que normalmente são pistas do tráfego de viaturas vêm a ser ocupadas por transeuntes que nelas caminham dançando. A dança distorce a marcha comum, que tem metas práticas, motivos exteriores a ela, destinos para além do trajeto. E o desfile confere um sentido expositivo à marcha dos foliões, marcha que também não tem destino transcendente ao espaço onde transcorre.

No antigo corso, automóveis "fantasiados" circulavam na avenida. Era evidente o caráter excepcional desse tráfego sem objetivos de tráfego: os automóveis compunham um préstito jocoso, um espetáculo cuja rea-

lização era ludicamente fruída pelos seus realizadores, e pelo público. Os carros mais propriamente alegóricos serviam ainda de suporte a cenários espetaculares.

O trio elétrico, até nos blocos em que vem cercado por cordas e assim submetido a uma ordem de desfile, ainda lhe resiste: ameaça com sua intensidade o império da exibição. É o motor da passagem, do deslocamento do grupo de folia, do aglomerado que faz e "incorpora". Ele não só conduz o bloco e "arrasta a massa", com a força de atração de sua música: "toma posse" da multidão que o acompanha. Veículo de comunicação de massas, opera com a própria massa. E realiza-se na passagem, quando a música o faz preencher o vazio exterior de sua estrutura dinâmica. Neste caso, a associação do veículo com os foliões que se deslocam a pé, "pulando" na rua, é fundamental. Um trio elétrico só está completo quando se move tocando, com a massa ao redor.

A idéia da passagem tem muitas implicações simbólicas. Não deixa de ser surpreendente o modo como se entramam alguns de seus aspectos. Vou falar de uma ligação metafórica que a gaia aparência do trio não deixa ver com facilidade. Recorrerei a um poeta que celebrou o *trio* como ninguém. Dele é a mais famosa canção[17] dedicada a este invento:

> Atrás do trio elétrico
> Só não vai quem já morreu
> Quem já botou pra rachar
> Aprendeu que é do outro lado
> Do lado de lá do lado
> Que é lá do lado de lá

Trata-se de um frevo muito alegre. Quem o canta com a rapidez exigida pelo ritmo forte, sente logo o fogo de sua vivacidade. Ela ultrapassa o sentido dos versos. O que dizem eles? Parece que o poeta não se preocupou em fazê-los pensar. Cantamos empolgados, sem prestar atenção às palavras. Mas elas nos envolvem. Depois, em seu silêncio, uma surpresa nos toca. Ao menos uma referência que fazem contrasta com sua alegria vivaz.

Ora, Caetano deu um claro testemunho de sua sensibilidade para com estranhos contrastes encontráveis em canção carnavalesca... Veja-se este trecho de uma sua antiga entrevista a Ricardo Vespucci e Wilson Moherdau, em 16/02/1972:

> Hoje eu estava ouvindo a Carmem Miranda cantando "Adão, meu querido Adão, a serpente me enganou e nosso Mestre do Paraíso nos expulsou." Carmen cantando com todo aquele ritmo de música que é feita para dançar e pular na rua, tem o ar mais debochado possível e não há nada de mais profundo e sério e mais terrível que a frase que ela tá dizendo [...][18]

Vale a pena dar atenção ao sentido que se contra-sente no alegríssimo frevo de Caetano dedicado ao trio elétrico.

Encontra-se logo de saída uma evocação dos mortos. Ela aparentemente se circunscreve a uma pura negativa, resume-se ao sombreado enfático de uma proclamação que se reporta **aos vivos**: 'só quem já morreu não o faz' = 'todos os viventes o fazem'. Mas nesses versos iniciais "quem já morreu" não é lembrado de forma negativa. Pelo contrário: há uma forte cor de façanha no campo da evocação. *Quem já morreu*... é caracterizado por traços afirmativos, indicadores de ação cumprida. É assinalado por dois atos: por ter feito alguma coisa com

intensidade extraordinária (*já botou pra rachar*) e por ter obtido um conhecimento (*aprendeu*). A compreensão, tudo indica que tem a ver com a morte mesmo. Ela talvez se conote ainda na expressão do feito atribuído ao morto. De que se tratará?

"Botou pra rachar" sugere uma referência ao desempenho hiper-ativo do carnavalesco. Diz-se de quem pulou carnaval "que nem um doido", por exemplo. E da pessoa que agiu (ou reagiu) de modo violento, exagerou na ação ou na reação. Diz-se ainda daquele que respondeu a um desafio com extremo vigor, excedendo-se.[19]

Pode ser que o poeta queira evocar as folias do morto: sugerindo que ele, quem sabe, já *pulou* bravamente atrás do trio elétrico.[20] Ou talvez ele queira dizer outra coisa, com a mesma expressão ("botou pra rachar"), ainda com base na mesma idéia: talvez deseje sugerir o doido pulo para o "outro lado" daquele que já não folia. Assim, o poeta realizaria uma sub-reptícia inversão da violência da morte, transformando o passivo em ativo, ou melhor, tornando o paciente em agente: o sofredor da morte é descrito como quem "agiu" de modo excessivo... (Neste caso, "botou pra rachar" = "**pulou** ... para o "outro lado").

Mas o que terá aprendido o morto?

Que conhecimento novo obteve *quem já botou pra rachar*?

O cantor diz e não diz: como quem não pode saber, porém de algum modo sabe... ou antes imagina. A declaração rompe-se em fragmentos repetidos. Não se conclui de forma precisa. Desenha-se numa sentença que, à primeira vista, carece de arremate, mostra-se incompleta... mas nem isso deixa concluir:

> [Quem já morreu /]
> **Aprendeu que é do outro lado [...]**

Pode-se imaginar uma realidade cujo ser se esclarecerá a seguir, indicada como alcançável "do outro lado"; no entanto, pode-se supor ainda que a frase está de algum modo completa: basta supor que o sujeito da integrante é o mesmo da principal. Neste caso, não cabem as reticências que acrescentei na citação ... só para indicar uma das leituras possíveis do trecho.

Como logo se vê, o "esclarecimento" dos versos seguintes concerne apenas a um termo: a palavra repetida que se corta [lado de **lá (/) do** lado]... e desde o corte se reconstrói, volvendo a repetir-se de maneira obsessiva.

A força do *lá* multiplica-se quando seu corpo sonoro se destaca de uma palavra na qual se resume a uma sílaba (la): no que adquire independência sêmica, aparecendo como um vocábulo autônomo, e passa a reger todo o novo campo paradigmático do verso. Então o *lá* exerce sobre o *lado* uma força de abstração que transfere seu sentido para a ultrapassagem assim mesmo insinuada: lança-o ainda mais para *lá*... como uma nota que leva a outra. Depois volta a fazer-se o quiasma, repõe-se a divisão bilateral, em um novo plano simbólico: da referência ao espaço (em princípio dado a **ver**), a enunciação poética salta metonimicamente, e por uma associação sub-reptícia, à esfera da música (significada; mas de qualquer modo, passa-se ao registro do som). Só que no mesmo ato se retorna ao horizonte do propriamente visual: o nome da nota *lá* desliza sob o advérbio de lugar e leva à lembrança do *sol* – signo, ao mesmo tempo, (da descrição) de uma forma **sonora** e de um ser **visível :** um grande símbolo da vida.

Pouco além, faz-se um jogo em que alternam **sol** e **som...** As duas imagens se repartem entre sujeitos divididos (ou o sujeito se divide repartindo as ima-

gens?): primeiro, o brilho é do outro, a música pertence ao que canta; depois, o sol aparece a este, e do lado de lá fica um som de sombra:

> O sol é seu
> O som é meu
> Quero morrer
> Quero morrer já
> O som é seu
> O sol é meu
> Quero viver
> Quero viver lá

É preciso volver um pouco atrás: ao suposto ganho (de ciência) do ausente.

A sentença que o afirma tem uma forma vaga, admite mais de uma interpretação.

> [Quem já morreu]
> Aprendeu que é do outro lado

A ambigüidade que já apontei impede a conclusão efetiva, no que toca à indicação do conhecido na passagem... de quem *já não vai atrás do trio*.

O impedimento é salutar, evita um paralogismo: como o poeta certificaria o que ele mesmo não aprendeu? O fundamental não está no desenvolvimento linear da frase, mas na sua quebra: na sugestão do espelho ressoante do "lado de lá", cujo som escorre de além em além, em novos cortes, de modo infinito: é a viagem absoluta da morte que fascina o poeta no transe elétrico, e seu entusiasmo canta esse arrebato: – "Quero morrer, quero morrer já"– para ecoá-lo pouco adiante em verso inverso – "Quero viver, quero viver lá". (Entenda-se: na terceira margem do rio).

Esse desejo assume a expressão de um desafio, que reacende a imagem solar e a transpõe para outro plano simbólico, numa espécie de transfiguração assombrosa: o poeta arremessa-se nesse rumo com des...temor, recusando um estranho saber que anuncia, que "nem quer" e proclama, querigmático.

Uma disjuntiva introduz a revelação esquisita, ainda velada feito uma hipótese:

> Nem quero saber se o diabo
> Nasceu foi na Bahia
> O trio elétrico
> O sol rompeu
> No meio-dia
> No meio-dia. [21]

A disjuntiva (*nem*) surge de forma brusca, sem o precedente de uma outra negação, que a deveria introduzir. Em vez disso, ela opõe-se **a uma sentença afirmativa** – de que assim constrói uma antítese subliminar:

> [Quero viver... (x) ... Nem quero saber...]...

A recusa declarada nesses termos ("nem quero saber") tem algo de *Verneinung:* contradiz-se de imediato pela enunciação do "conhecimento" rejeitado. Prevalece a oposição das sentenças onde os dois votos se exprimem: "quero viver lá" – "quero *não saber* se...".

Aparentemente, isso indica o pressentimento de uma ameaça: talvez a de um arrebato insuportável.

O desejo extremo de "viver lá" trai, na associação de idéias que suscita, um medo sequioso. Este traduz-se numa forma mítica quando o sol (meridiano) reaparece, no texto, de uma forma inesperada: é o lúcifer

intempestivo, "encarnado" no trio elétrico. Caetano inverte o dito do povo de sua terra, segundo o qual "Deus nasceu na Bahia". E encerra sua canção com o signo de uma epifania subversiva: com imagens violentas de transe e possessão, de passagem pelos extremos do sagrado, entre vida e morte.

Acima transcrevi parte da cantiga acompanhando a reprodução de sua letra num pequeno caderno editado junto com um CD do artista. Mas a música do frevo faz escandir os versos de maneira muito diferente:

Nem quero saber
Se o diabo nasceu
Foi na Bahi
Foi na Bahi/ a

O trio elétrico o sol rompeu
No meio di
No meio di/ a

Neste novo esquema, represento de maneira tosca uma divisão de tempo que tem grande importância na dicção da cantiga, valendo-me da barra (do sinal /) para indicar um breve destaque de segmentos separados por intervalo sensível, porém muito menor que o assinalado (nesta transcrição) com a mudança de linha. Isso me permite chamar a atenção para um novo corte – e para a reapresentação de uma figura.

O nome de lugar (*Bahia*) é o que primeiro se mostra seccionado em duas partes. De início, aparece quase completo, como se bastasse o enunciado parcial (que é mesmo suficiente para fazê-lo entender); depois vem completo, mas dividido pela música. A mesma coisa ocorre, em seguida, com a expressão indicativa de um tempo (*meio-dia*). (Em ambos os casos, o fonema derradeiro –

principal fundamento comum da rima – vem a ser um **a** muito aberto: posso representá-la como **á**).

Sem dúvida, o corte parece mais profundo porque se inscreve em dois “planos”, isto é, incide em termos que fazem referências a tempo e a espaço [hora/ lugar] [meio-dia / Bahia]. Mas evidentemente é no tempo (em sentido genérico) que esse jogo de tempo (musical) recai com maior força. E então fica claro que o poeta deseja insistir na caracterização mítica do momento referido – que é, justamente, um divisor: o meio-dia, o momento que divide o dia ao meio. Ora, quando faz isso, Caetano apresenta de novo a figura renegada – aquela de cuja origem nem quer saber... como diz, ao declarar-lhe a suposta origem. Pois “...di/**á”** evoca imediatamente *diá*.. ou seja, **o diabo:** com freqüência, ele é assim nomeado, na Bahia: cautelosamente... como se deixar-lhe incompleto o nome impedisse a sua dominação: um (ex-)conjuro, que chama e afasta.

Meio...

(Repete-se a estratégia elusiva: o discurso vai do “nem quero saber”, que diz negando, ao nome parcialmente dado – e parcialmente negado, elidido).

Pois bem: dois elementos nesse poema têm um colorido mítico muito forte. O primeiro deles consiste na referência sinuosa ao nascimento do diabo. O outro com certeza deve ser-lhe correlacionado, e pode transpor-se nos termos da enunciação de uma pequena, mas poderosa, narrativa fantástica: “o sol rompeu no meio dia”.

Já assinalei que a sentença velada sobre o nascimento do diabo inverte um dito popular, uma celebração da “boa terra” pelos baianos. Este dito não tem apoio em qualquer narrativa: talvez se origine de uma interpretação exaltadora do nome da Cidade **do Salvador**. O poeta propõe o contrário (elusivamente: como uma

coisa que não lhe interessa verificar): esta seria a terra onde nasceu **o diabo**. Opõe assim, de maneira implícita, o natal do diabo ao de Deus.

Cá estamos com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A dupla aparece às claras numa outra canção[22], em que Caetano define o carnaval como

Invenção do Diabo
Que Deus abençoou

Talvez haja nessa fabulação um translado simbólico de uma referência de tempo: o natal divino celebra-se numa hora liminar, a meia-noite; como simétrico, o natal do diabo deve corresponder ao meio-dia. No fundo dessa trama poética, uma oposição (inconsciente) parece traçada, de forma silenciosa, entre dois campos festivos, um deles apenas subentendido: **Natal** x **Carnaval** (*Natal do Diabo*). A festa maior da Cidade **do Salvador** não é a do nascimento de Cristo... É outra... Isso parece erigir-se em marca contraditória da terra celebrada, no frevo de Caetano Veloso.

Com isso, demarco um ponto chave: o fator de correlação que liga este "querigma" ao segundo enunciado fabuloso do poema: "o sol rompeu no **meio-dia**".[23]

O romper do dia, ou do sol, é uma expressão metafórica equivalente à que fala em "nascimento" do astro.

Mas a que vem essa impossível aurora meridiana?

A imagem intempestiva magnifica a aparição, exalta a idéia da aparição. O sol irrompe no pleno do sol, como um outro que fosse o mesmo. Meio deus, meio diá...

O trio elétrico é citado entre os dois enunciados que acabo de destacar, e que caracterizei como "míticos". A referência que lhe é feita (ao trio) no penúltimo verso

da canção, praticamente se justapõe à evocação do sol a romper no meio-dia. Por outro lado, segue-se de imediato ao anúncio negativo do "berço" do diabo: a terra luminosa, meridiana, cujo nome se corta como o do tempo rasgado em sol. Aí rompe, sonoro, o diá...

Pode-se pensar aqui na mítica dos demônios do meio-dia, tão arraigada no folclore europeu. Mas não é preciso ir tão longe... Na Bahia do poeta, para muita gente o meio-dia é uma hora tabuada. O povo dos terreiros a considera perigosa, por que a associa com Exu. E a ligação de Exu com o Diabo teve larga aceitação nos meios populares, no mundo baiano de Salvador/Recôncavo.

Caetano traduz o sentimento arrebatador da passagem carnavalesca por meio de uma clara percepção do trio elétrico em sua plenitude: no pleno de sua "vida", quando toma o corpo da multidão e o "possui". As imagens com que celebra a máquina da folia têm uma inegável relação com a esfera do sagrado.

A propósito, merece ser lembrada uma outra canção carnavalesca[24] que foi composta anos depois, e tornou-se logo um sucesso "elétrico". Ela celebra a folia baiana, homenageia Caetano Veloso, festeja o ponto de encontro dos *trios* (a Praça Castro Alves), evoca "todos os santos, encantos, axés"... e afirma:

> [...] sagrado e profano
> o baiano é
> carnaval [...]

Volto agora ao edifício do trio.

No seu precioso livro sobre o grande instrumento do carnaval da Bahia, Fred de Góes[25] fala so-

bre modos de dançar gerados pela máquina foliã, especificando modalidades de "pulo" e técnicas associadas: evoca o característico jogo de braços em que "o cotovelo é usado a um só tempo como arma, para abrir espaço na multidão, e como elemento sensual, para tocar quem se aproxima"; observa que "violência e sensualidade formam o binômio caracterizador da dança do trio, numa saltitante e diabólica interação do candomblé com a capoeira..."; por fim, destaca mais o elemento da violência, que relaciona com a matriz do frevo:

> Sendo o trio elétrico um filho legítimo do frevo de rua pernambucano, parece ter herdado, com fortes traços fisionômicos, a masculinidade e a violência do gênero que lhe deu origem, na sua forma de expressar corporalmente, isto é, na dança-luta corpo-a-corpo do trio elétrico.[26]

Assim, Góes liga o caráter "violento" da dança do trio com o fato de ser esta, como diz (à p. 46):

> [...] uma dança predominantemente masculina [...] atrás do trio elétrico, os homens formam uma esmagadora maioria.

Hoje, creio que algumas mudanças significativas se verificaram. Mesmo a dança que pode chamar-se de "explosiva", tornada clássica nessa trilha, cristalizou uma expressão virtual inibidora da violência efetiva.[27] No espaço onde se concentra a maioria dos seguidores do trio, a expressão corporal agressiva tem perdido terreno. E o *trio* já não é tão masculino como antes: feminizou-se muito, seja pelo aumento do contingente de mulheres a segui-lo, seja pela introdução de vários motivos coreográficos femininos: têm agora maior emprego que antes gestos sinuosos; são privile-

giados os movimentos da cintura, que fazem mexer os quadris; acentuam-se os trejeitos que dão destaque à bunda.[28] Por outro lado, atenua-se a tensão entre o empenho dos dançadores individuais e o ambiente de massa que compõem. Mas talvez seja exagero dizer que o trio ficou agora feminino... Ele parece ter-se tornado mais andrógino.

Muitos instrumentos guardam a forma musical. Um maiô de bailarino pode conservar em silêncio os ecos decalcados de suas evoluções. Há fadiga na bota do camponês, no quadro luminoso. A mirada que se lança à toa sobre um palco vazio tem de ser delicada para não se encher de sombras dramáticas. Mas sem a dança multitudinária, o *trio* cai na escuridão de um olho completamente opaco.

No dia primeiro de julho de 1997, uma estranha pompa fúnebre comoveu a cidade de Salvador. Foi quando uma multidão levou ao cemitério o corpo de Osmar Macedo. No cortejo, seguindo o féretro transportado por um carro dos Bombeiros, destacavam-se os vultos pesados de onze trios elétricos. Eles seguiram a maior parte do tempo em silêncio. Mas às vezes faziam a vontade do morto: tocavam algumas de suas canções.[29] Nem assim se via graça nas máquinas defuntas. Os acordes da música incendiária não lhes davam nenhuma vida: eram onze esfinges desplumadas, fósseis. A multidão estava presente, a música soava, e os pobres monstros não conseguiam levitar, como tantas vezes fazem...

Trios enfileirados num préstito já ficam patéticos; mas era terrível o silêncio da dança que os apagava e submergia. O povo saudoso conferiu beleza grave ao rito de homenagem, com essa coreografia do avesso.

Notas

[1] Sempre é possível encontrar exceções e precursores notáveis.... mas durante muito tempo, poucas vezes se foi além do registro breve, feito numa perspectiva folclorística diletante: a crônica ligeira (às vezes carregada de um ufanismo provinciano), rica só em comentários deslumbrados, entre a anedota, o manifesto e a tietagem. A bibliografia sobre o fenômeno é ainda pobre, portanto; mas já promete crescer, pois um velho preconceito começa a ser vencido... A importância do tema tornou-se inquestionável. Hoje, isto parece incrível... mas não faz muito que declarar-se interessado no estudo dessa festa era arriscar-se a pequenas ironias, da parte de pessoas preocupadas sempre com "coisas mais sérias". Era uma reação comum até entre cientistas sociais.

[2] Ver a respeito Fischer, 1996.

[3] Em 16 de março, em São Paulo, ocorre o *Carnasampa*; em 18 de maio, é a *Micarina*, na capital do Piauí; em 24 de julho, sucede o *Fortal*, na metrópole cearense; em 23 de agosto, Brasília festeja a *Micarendanga*; na primeira semana de setembro, tem lugar a *Micaroa*, em João Pessoa (Paraíba); o *Carnagoiania* dá-se em 28 de setembro, na capital de Goiás; a *Marafolia* toma São Luís em 12 de outubro; a *Recifolia* verifica-se em Pernambuco, em 25 de outubro; o *Vital* desenrola-se em Vitória do Espírito Santo, em 16 de novembro; em 22 de novembro é a vez do *Carnabelém*, no Pará; o *Rioelétrico* transcorre a 30 de novembro, no Rio de Janeiro; o *Carnatal* é de 01 de dezembro, em Natal (Rio Grande do Norte); a *Maceiofest*, acontece em Alagoas, em 14 de dezembro.

[4] Foi um grande sucesso o *Carnabeach* festejado em Miami em julho de 1997.

[5] Segundo o esquema esboçado no modelo do trio da Fratelli Vita, já em 1952, e redimensionado pelos aperfeiçamentos industriados por Orlando Campos, nos fins da década de 50 e na seguinte. Ver a respeito Góes, 1982.

[6] Sua montagem freqüentemente alcança um custo de R$ 600.000,00.

[7] Miguez, 1996: 98. O autor lembra ainda que o novo trio elétrico da Banda *Chiclete com Banana* representou um investimento da ordem de um milhão e duzentos mil dólares, dispondo de computadores para a afinação automática dos instrumentos e a regulagem do volume do som durante o percurso.

[8] O chamado "pipoca", que não se liga a qualquer grupo organizado, e em princípio "pula sozinho"... mas sempre se aglomera, atrás do *trio*... e também acompanha blocos ou afoxés que o atraem.

[9] Recentemente, a Prefeitura Municipal do Salvador adotou medidas que levaram à limitação ou mesmo exclusão da presença do trio elétrico em grandes festas de largo de Salvador.

[10] Máscaras do gênero ainda podem ser encontradas nas grandes lojas, no período, mas hoje pouca gente ainda as usa; há décadas que passou a moda das *caretas* medonhas.

[11] O trio elétrico é um instrumento eficaz de propaganda, que não atua apenas no contexto carnavalesco. Sua eficácia repousa na associação entre o nome "transportado" e a euforia coletiva que o instrumento provoca. Esta aponta para si mesma. O publicitário lhe anexa, de um modo ou de outro, o objeto da propaganda, sugerindo algum tipo de identificação entre este e o "produto" único do *trio.* Isso é fácil realizar segundo o esquema do "patrocínio". No caso da propaganda política, o *trio* funciona como aglomerador (nos "showmícios"), e aparece como um dom de quem promove sua apresentação: a festa é o feito que o povo retribui... com votos. O esquema corresponde ao do evergetismo clássico: a apresentação lúdica vem a ser uma dádiva em si, que induz os beneficiários ao reconhecimento. Há grupos que se especializam nesse tipo de propaganda. O *trio* chamado "Furacão 2001", recentemente fotografado em Mucugê por minha filha, Marina Martinelli, tem pintado em letras berrantes no veículo o seu lema-cognome ***A Máquina de Fazer Prefeitos***. Com esse dístico, percorre a Chapada Diamantina oferecendo seus serviços... Hoje, os trios já servem até à propaganda religiosa. Mas neste caso a sua ação não parece muito eficaz. Hinos religiosos não são música empolgante, que faça dançar. Os seguidores desses trios evangélicos são militantes (das igrejas). Sua animação bem comportada não contagia. Até constrange.

[12] Pelo menos no caso do trio "independente", pois nos blocos os foliões são previamente contidos, encerrados, "embarcados"... no perímetro das cordas.

[13] Cito o texto da canção tal como este se acha transcrito in Veloso, 1972. A canção é de Caetano Veloso e Moacir Albuqerque (602299924). Pode-se ouvi-la no compacto "Muitos Carnavais", de Caetano Veloso, gravação da Poligram (835 5632) de 1989 faixa 10.

[14] No grego moderno, viatura se chama *metáfora*.

[15] Ao mesmo tempo, e de acordo com interesses do mesmo naipe, uma campanha de "higienização" impõe limites severos a barracas e biscateiros, incrementando a discriminação que ameaça impor ao belo carnaval baiano um estranho teor aparteísta.

[16] Na "anti-semana", não há dias úteis, as jornadas são atípicas, sem horários definidos (quase se elide a diferença entre a noite e o dia, em termos de ocupação) e o período tanto começa como acaba no que seria "o meio" de uma semana comum.

[17] *Atrás do trio elétrico,* de Caetano Veloso (60299959). Cf. gravação da Polygram em disco compacto 8385632 (*Caetano... Muitos Carnavais*), de 1989, na faixa 7. A música e a letra desta canção se acham transcritas no Songbook de Caetano Veloso (cf. Veloso, 1994:II:23).

[18] Cf. Veloso, 1972:10.

[19] A variante mais conhecida dessa expressão é "botou pra quebrar" (e muita gente canta assim o verso em tela). Existe ainda a variante mais chula "botou pra fuder", que apela ao arsenal erótico para exprimir as mesmas idéias de violência, transgressão, excesso. É fácil ver que "botou pra rachar" não está longe do campo significativo desta última, e também se usa, em diferentes contextos, com uma explícita intenção denotativa de agressividade sexual.

[20] Na Bahia, tanto se diz "brincar carnaval" como "pular carnaval". *Pular* é mesmo a expressão preferida.

[21] No *Songbook* de Caetano Veloso, o registro da letra reza, no trecho que corresponde ao antepenúltimo verso: "O trio eletro-sol nasceu..." Mas no pequeno álbum que acompanha a gravação citada a letra é como aqui se transcreve. E é assim que Caetano o canta, nessa gravação.

[22] Caetano Veloso, "Deus e o Diabo" (60299940); cf. disco compacto Polygram,838 563-2 (Caetano... Muitos Canavais), 1998, faixa 4. Numa canção carnavalesca de Nizan Guanaes intitulada *We are the world of Carnival*, temos : "Ah, que bom que Você chegou / Bemvindo a Salvador / Coração do Brasil / Vem, Você vai conhecer / A cidade de luz e prazer / Correndo atrás do trio // Vai compreender que o baiano é / Um povo a mais de mil / *E ele tem Deus no seu coração / E o diabo no quadril"...*

[23] Aqui, para destacar a estrutura mítica da mensagem, fiz uma simplificação: juntei elementos da sentença que estão separados em versos distintos, e omiti um segmento de um verso. Chamo a atenção desse modo para o conteúdo "narrativo" do trecho lírico assinalado.

[24] *Chame gente,* de Armandinho e Moraes Moreira. Merece consideração a letra toda: "Ah, imagina só / Que loucura esta mistura / Alegria, alegria é um estado / Que chamamos Bahia / De todos os santos / Encantos e axé / Sagrado e profano / O baiano é / Carnaval // No corredor da História / Vitória, Lapinha / Caminho de Areia / Pelas vias, pelas veias / Escorre o sangue e o vinho / Pelo Mangue e Pelourinho // A pé ou de caminhão / Não pode faltar a fé / O caminhão vai passar / Na Sé ou no Campo Grande / Somos os Filhos de Gandhi / de Dodô e Osmar // Por isso chame, chame chame / Chame gente/ E a gente se completa / Enchendo de alegria / A praça e o poeta // É um verdadeiro chame, chame, chame, chame, gente / E a gente se completa / Enchendo de alegria / A praça e o poeta".

[25] Op. cit., p. 45 sq.

[26] Op. cit., p. 47. Góes assinala também (ibidem) o estreitamento do espaço carnavalesco como um fator do incremento dessa violência, e já comenta o sucesso da campanha desenvolvida pelos músicos de um trio famoso (o dos Novos Baianos) para contrapor-se a ela: destaca o papel pacificador de Baby Consuelo, no carnaval de 1981: "Sempre que havia uma briga, o Trio dos Novos Baianos parava de tocar e Baby se manifestava contra a violência, deixando os valentões desarmados e sem graça"...

[27] Logo atrás do trio elétrico, onde a técnica dos dançadores se assemelha a uma seqüência de movimentos de combate (aplicados a repelir) o conhecimento do código e o consenso que "demarca" tal espaço como "território de peritos", evitam a realização da "luta" simulada – que parece sempre iminente, mas assim continua... quase sempre. No que chamei de "dança explosiva", a tensão entre o aglomerado que o trio forma e o empenho dos dançadores chega a um ponto máximo: sua coreografia é marcadamente "individualista": cada um trata de preservar um espaço de movimentação de fato mínimo. Geralmente os foliões que essa técnica capacita a dançar bem junto ao trio elétrico são homens jovens e pobres. Há uma afirmação orgulhosa nesse desempenho que os destaca: é como se eles assim conseguissem um espaço que não logram ter no cotidiano, no campo desenhado pelas relações sociais, no corpo da sociedade. Especialistas estrangeiros em segurança pública têm vindo estudar o carnaval de Salvador, que os impressiona pelo baixo índice de violência então verificado: um índice quase inacreditável, em face do vulto gigantesco do evento, do número imenso de pessoas que leva às ruas. Essa festa de multidão é das mais pacíficas... Das agressões que então ocorrem, um grande número se deve à brutalidade dos policiais.

[28] Cantores-dançarinos criam ou exploram, difundindo-as desde os trios, pequenas sequências coreográficas que a multidão (às vezes inventora) é induzida a efetuar de modo sincrônico, exibindo-se em harmonia coletiva: mini-danças burlescas, sensuais, que podem envolver acenos e toques no próprio corpo, e freqüentemente se voltam para a ostentação da pélvis ou do púbis.

[29] Na Praça Castro Alves, onde muitas vezes Osmar Macedo pontificou, nos famosos encontros dos trios, foi tocado o Hino do Senhor do Bonfim, e uma banda do Ilê Ayê homenageou o finado executando o Hino Nacional.

O Sagrado e o Profano nas "Festas de Largo" da Bahia

I. Preliminares

Muitas vezes se encontra usado o termo "profano" como equivalente de "não religioso". Mas a idéia do profano só tem sentido numa perspectiva religiosa, ou seja, no domínio fenomenológico em que se opõe à noção do sagrado. Essa oposição liga as duas referidas categorias de forma necessária, numa estreita correlação. Aquele para quem não há nada sagrado, nada pode considerar profano. A religião é que divide o mundo nesses dois domínios. Neste ponto, há voltar a um clássico. Em um famoso ensaio, Durkheim (1912) assinalou com clareza a correspondência estreita que vincula estes conceitos: mostrou que seria impensável uma determinação

absoluta (universalmente válida) do âmbito do sagrado, pois os objetos estimados sacros variam de cultura para cultura, de religião para religião – e concomitantemente, o profano também varia. Por isso mesmo, ele definiu o sagrado em termos abstratos, cingindo-se ao determinante da correlação com seu oposto: caracterizou o sagrado como aquilo que se põe de parte, que se distingue e separa... do profano: aquilo que o profano, em princípio, não pode tocar, que um tratamento de exceção retira do campo ordinário de seus usos.

Do ponto de vista etimológico, a palavra "profano" encerra uma ambigüidade. A forma originária é *profanum*, onde o prefixo *pro-* se combina ao nome *fanum* ("templo", "lugar sagrado"). A ambigüidade acusada está em que *profanum*, além do sentido básico com que passou às línguas românicas, tem o significado contrário: também quer dizer "consagrado". Isso faz lembrar a ambivalência de outro termo latino: *sacer* (feminino *sacra*, neutro *sacrum*) de que derivam as formas portuguesas "sacro" e "sagrado". *Sacer* tanto significa "santo", "divino", "sublime", quanto "execrável", "abominável".[1] Aí (na homóloga anfibologia dos dois termos) se acha mais um sinal da estreita correlação das idéias de **sagrado** e **profano**.

No latim eclesiástico da Idade Média, fixou-se o sentido de *profanum* que prevaleceria nas formas românicas derivadas. Nessa altura, em função do costume de realizar certas manifestações públicas defronte de igrejas – a encenação de autos e a realização de feiras, por exemplo –, o termo veio a (re)ter uma conotação espacial que adiante cairia no olvido. Vou seguir aqui a pista do significado que se ocultou.

Começo lembrando colocações bem conhecidas de um grande estudioso do assunto. Segundo mostrou

Mircea Eliade (1973, p. 28), na ótica religiosa, o espaço não é homogêneo. Ele ilustrava essa afirmativa com um exemplo simples: convidando a pensar numa igreja em uma cidade moderna. Para um crente, a igreja faz parte de um espaço diverso do que a envolve, na rua onde ela se encontra. A porta que abre para a nave do templo assinala uma solução de continuidade. O umbral corresponde, aí, a uma espécie de fronteira que distingue e opõe dois mundos, é o lugar paradoxal onde eles se comunicam e onde pode efetuar-se a passagem de um ao outro: do profano ao sagrado, e vice-versa.

Recordo essas coisas para introduzir a meu assunto. Vou tratar aqui de festas baianas em que a oposição de sagrado e profano, inscrita no espaço (assim como no tempo), tem uma importância decisiva: *as festas de largo*. Por sua origem, elas têm a ver com uma tradição européia, a qual também frutificou em outros pontos da América Latina. No continente americano, ela freqüentemente sofreu modificações, em contato com outros sistemas rituais, de diferentes culturas. Não me deterei nas origens européias do fenômeno, nem tampouco no amplo espetro da variação americana que acabo de evocar: não vou fazer aqui um estudo histórico, nem uma abordagem transcultural. Devo cingir-me ao caso das chamadas “festas de largo” de Salvador e do Recôncavo Baiano, tendo em mente, sobretudo, as do principal ciclo festivo da capital da Bahia: o que começa nos primeiros dias de dezembro e se fecha com o carnaval.

II. A festa de largo: caracterização

Uma *festa de largo* compreende sempre um rito, ou um conjunto de ritos **sacros**, cujo foco espacial é um

templo: eles têm lugar no interior de uma igreja, e/ou para ela se voltam.[2] Mas as cerimônias sagradas centradas no templo **não** constituem a totalidade da festa desse tipo. Ela inclui ainda a realização de outros desempenhos, que têm lugar nas imediações do templo – geralmente num *largo,* como indica sua denominação.[3] Esses "outros desempenhos" vêm a ser, **principalmente**, folguedos populares. A festa de largo pode compreender ainda uma feira[4] e outras promoções: sempre atividades que associam comércio com diversão pública. A periferia do templo é o espaço dos folguedos e do comércio associado ao evento.[5] Ela não se demarca apenas com elementos da organização urbana permanente do lugar (a disposição que a relaciona com o edifício centralizador, o arranjo da área). Não é só com isso que se estrutura o campo da ocorrência. O espaço do largo remodela-se com a inclusão de traços e componentes efêmeros, isto é, com equipamentos e signos festivos (enfeites, bandeirolas, gambiarras etc.), todo um mobiliário de ocasião.

Um traço efêmero característico da configuração espacial do largo das festas é dado por um estabelecimento típico: as *barracas*, que, segundo o modelo de origem, vêm a ser casinholas de madeira onde são preparados os quitutes e guardadas as bebidas aí comercializadas, além de uns poucos acessórios (geladeiras, fogões etc.); elas contam ainda com uma pequena mobília externa para o atendimento da freguesia: mesas e bancos rústicos, tradicionalmente identificados pela pintura, e dispostos diante de cada barraca durante a festa. As barracas armam-se no largo e imediações, em lugares predeterminados, alinhando-se em seqüência contínua, geralmente de modo a estabelecer linhas de contorno do espaço festivo.[6] Os que exploram esse

tipo efêmero de estabelecimento, os chamados *barraqueiros,* comercializam principalmente bebidas, mas também servem comidas (tira-gostos e alguns pratos típicos) e, às vezes, outros itens.

O tempo de duração da festa de largo é variável, e o principal marcador que define essa duração vem a ser o rito sagrado.[7] Este pode limitar-se a um episódio que define o centro festivo de uma data consagrada, mas também pode estender-se por um período maior. [8]

Insistirei na polaridade ritual que define a estrutura da festa de largo. Entre os atos solenes que transcorrem no interior do templo e as manifestações populares que sucedem no domínio imediatamente oposto (o largo), há contrastes que podem assumir graus diversos. Em muitos pontos, há inversão. A expressão "festa de largo" já dirige a atenção para o que ocorre no espaço fronteiro à igreja, mas o que então se dá no largo tem sua oportunidade determinada pelo que acontece no templo.

A maioria absoluta dos freqüentadores das festas de largo só quer divertir-se, mas uma grande parte deles "dá valor" ao que se faz na igreja, ainda que esse "dar valor" se limite a uma vaga atribuição de importância, a um simples testemunho de aceitação da realidade do sagrado (um breve ato de fé, com uma declaração de respeito distante, em reconhecimento da eficácia do santo e da riqueza de uma tradição)[9].

Por outro lado, muitos dos que vão à igreja não participam das folias do largo.

Porém há os que se fazem presentes nos dois espaços da festa.

A festa de largo pode ser considerada uma situação ritual contraditória: os cenários onde tem lugar circunscrevem procederes opostos, embora igualmente fes-

tivos. Começarei evocando os tipos de comportamento adotados nesses dois domínios. O interesse antropológico sugere uma abordagem "de primeira visita": uma observação no estilo do persa de Montesquieu. Para maior clareza, na pequena descrição a seguir destacarei os parágrafos que correspondem aos "campos festivos" do *templo* (a) e do *largo* (b):

a) Dentro da igreja, durante o ofício sagrado (a novena, a missa) os dizeres solenes das preces e homilias recortam-se contra um fundo de silêncio reverente, alternando com uma música serena. Os diálogos conformam-se a um texto preestabelecido e a um modelo que evita a superposição de falas.[10] Estas se limitam, quase por completo, a fórmulas prescritas: apenas o oficiante pode improvisar o discurso, num determinado momento. As fórmulas que se repetem e a alocução que se improvisa recorrem a uma linguagem "elevada" (não coloquial) e "pura". Os papéis dos atores envolvidos (celebrante, acólitos, coro, assistência) acham-se fixados, limitando-se a desempenhos predeterminados: segue-se um protocolo. Os movimentos são restritos, as posições adotadas obedecem a um código que as padroniza e também regulamenta sua mudança, a intervalos certos. Os gestos dos fiéis são contidos, limitados a certos modelos de expressão, e os dos oficiantes se mostram ainda mais estereotipados. Procede-se com recato. A comunicação é formal. Os contatos físicos são evitados, tanto quanto possível[11] (a não ser em um momento de saudação respeitosa, bem controlada). As atitudes conotam paz, reverência, contrição, profundo respeito... Assim tem lugar, na igreja, uma (e só uma) representação coletiva, executada segundo um roteiro bem conhe-

cido: o drama de uma liturgia, limitado ao cenário do templo, que o circunscreve.

b) No largo, ao vozerio contínuo somam-se as músicas em alto volume – músicas populares, de forte apelo sensual e marcada acentuação rítmica, nos padrões da moda ou de uma tradição jocosa, em seqüência não previsível, brotando de distintas fontes. Os risos e exclamações se cruzam, os diálogos se entrecortam e superpõem; pessoas desconhecidas conversam entre si e tratam-se com expansiva familiaridade.[12] Os gestos são espontâneos, adequando-se, consciente ou inconscientemente, à ginga imposta pela onipresença da música (de alto-falantes, trios elétricos, conjuntos de batuqueiros, bandas, coros improvisados etc.); ou seguem o esquema de danças lascivas; ou ganham uma ênfase próxima do exagero, por conta da euforia geral... e dos efeitos da bebida. As moças que passeiam sem boa escolta de rapazes "de confiança" sabem muito bem que se sujeitam a todo tipo de galanteios: frases picantes, convites amorosos muito explícitos, carícias ousadas feitas de passagem – e sugestivos beliscões na bunda. Brigas, xingas e tumultos não são incomuns. Diversas "dramatizações" podem ocorrer ao mesmo tempo, no espaço aberto da rua, e o improviso prevalece nas trocas comunicativas. A linguagem empregada no largo, seja nos diálogos, seja nas letras das cantigas entoadas, é coloquial – e muitas vezes chula.

De um lado, portanto, ordem, solenidade, circunspecção, recolhimento, decoro, discrição, atitude pública pacífica e reverente, com a atenção chamada para o eterno; do outro, conduta informal e espontânea, sensualidade, irreverência, disposição promíscua e

permissiva, atitudes provocantes (de intenção erótica ou agressiva), profusa embriaguez, intermitência de conflitos e tumultos – com toda a atenção voltada para o passageiro.

Em grande medida, as linhas de conduta parecem inverter-se quando se passa de um domínio ao outro, de um pólo a outro da festividade.

As atitudes dos devotos no templo e as dos farristas na praça têm pouca coisa em comum, mas têm:

1) o fato de não serem ordinárias, fugirem à rotina do dia a dia, correspondendo a uma circunstância especial;

2) o fato de que, em ambos os espaços, um contorno dramático se associa aos gestos dos envolvidos.

O colorido “teatral” das atitudes é mais perceptível na igreja. No entanto, o bom observador o adverte logo no largo, onde todos se sentem parte de um espetáculo a que também assistem.

Dá-se ainda uma outra homologia entre os dois “cenários”, do ponto de vista simbólico. O templo é percebido como uma *Casa* extraordinária: a “Casa de Deus”, que abriga personagens “do outro mundo”: o divino Senhor, e os santos (mais os defuntos aí sepultados). Em certo sentido, vem a ser o oposto de uma moradia comum: pertence a quem não é da terra. Afora Deus, só mortos “residem” nela. Aí os fiéis se sentem, ou pelo menos se afirmam, *irmãos,* mas adotam uma conduta cerimoniosa, ao contrário do que sucede nas casas onde são realmente “familiares”.

Já no largo das festas, o espaço que é normalmente *rua* tem alguns usos **domésticos**: aí se come e bebe – geralmente em grupos de pessoas amigas, que se tratam “sem cerimônia”, **mas sempre na proximidade de**

pessoas estranhas, de modo que entre elas podem vir a estabelecer-se relações próximas, até íntimas (em todo o caso "sem muita cerimônia", também). Nessa rua simbolicamente alterada podem até acontecer desempenhos que no cotidiano requerem muita privacidade. [13]

Pensando nos estudos de Da Matta (1985) sobre os valores simbólicos do binômio *casa* x *rua* na ideologia brasileira, eu diria que nas festas de largo de Salvador, nos dois espaços simétricos onde ela ocorre, esses "campos" se aproximam pela homologia do uso "aberrante", ao divergir da configuração normal de cada um deles. O templo é uma Casa "alterada" no sentido da estranheza do sagrado: pertence a seres do outro mundo, requer condutas cerimoniosas o tempo todo, abriga permanentemente defuntos em vez de vivos (que só a visitam). Já a rua se reveste de uma "domesticidade anormal": aproxima estranhos, produz intimidades públicas ou semi-públicas.

O certo é que os comportamentos adotados no templo e no largo são muito nitidamente simétricos, em diversos aspectos. Um bom "persa de hipótese" não deixaria de ficar espantado de ver grupos reunindo-se em espaços contíguos, numa ocasião especial, para proceder de formas tão opostas. Certamente acharia ainda mais estranho ver que alguns circulam nos dois ambientes, mudando de água para vinho na passagem.

Talvez me objetem que é um exercício fútil contrastar as atitudes adotadas dentro e fora da igreja, numa festa dessas. Talvez se alegue que eu poderia obter uma série de contrastes ainda mais impressionante comparando o que se faz num palácio, numa cerimônia cívica, e o que se pratica num parque de diversões próximo, na mesma hora. Mas a objeção seria inócua, por desconsiderar um ponto crítico: numa festa de largo,

os eventos decorridos na praça e no templo **pertencem a um mesmo conjunto de sucessos**, a uma contraditória unidade ritual. Na Bahia, ninguém admitirá que uma folia realizada numa praça qualquer, sem santo celebrado na ocasião, seja uma "festa de largo". Ainda que uma folia se dê no tipo de praça mais especificamente chamada de *largo* – com uma igreja como edificação dominante –, não tendo a complementá-la algum tipo de rito sacro, ela não será "festa de largo", mas apenas "de rua". Por outro lado, claro está que uma celebração encerrada nos limites do templo, sem o complemento de folguedo, não pode ser categorizada como "festa de largo".

Mas não é só isso... Dá-se que a oposição ritual entre os espaços da igreja e do largo veio a ser efetivamente marcada, na cultura baiana, através de procedimentos simbólicos expressivos, que envolvem o jogo das categorias de **sagrado** e **profano**. Alguns ainda se acham em vigor. Outros entraram (ou começam a entrar) em desuso. Atribuo um significado histórico ao abandono progressivo desses procedimentos, ao fato de que eles perdem impacto ou seus vestígios se debilitam: assim o sentimento religioso se enfraquece no horizonte das festas de largo. Isso também tem a ver com uma mudança no rito de carnaval, que o afeta do mesmo modo. Mas a metamorfose não se completou. Uma transformação dessa ordem não se dá de uma vez. Para apreciá-la melhor, é necessário um recuo...

Os sucessos que evocarei primeiro pertencem a um passado mais ou menos recente. Logo depois, tratarei de ritos que ainda se realizam. Considerarei a oposição de sagrado e profano no espaço marcado pelo tempo festivo, segundo a perspectiva de uma tradição cambiante.

III Marcadores simbólicos, espaço e tempo ritual. "Zero Hora", Festa da Ajuda, ritos do trio elétrico: limiares

Até coisa de trinta anos atrás, um evento curioso acontecia todo ano, às portas da igreja da Barroquinha, na Baixa dos Sapateiros (no Centro Histórico da Cidade do Salvador), por volta da meia noite do sábado de carnaval: um *bloco* muito popular aí se reunia, à frente de uma multidão de atentos foliões. Os membros do grupo carnavalesco, vestidos com suas fantasias, mantinham uma formação de cortejo, e todos esperavam, mais ou menos quietos, em silêncio relativo – sem cantar e dançar, sem batuque – que os ponteiros assinalassem a hora zero. Quando isso acontecia – nesse exato momento –, a batucada rasgava, foguetes espoucavam e os participantes do bloco começavam a cantar um belo samba, com qualquer coisa de hino:

É meia noite
A capela bateu [...]

Então, em meio a gritos, aplausos, pulos, risos, casais beijavam-se, amigos cumprimentavam-se na multidão com abraços comovidos, e via-se em todos uma euforia generosa, como no romper do Ano Novo.

No que o *Zero Hora* saía do largo para as avenidas, a massa frenética o acompanhava, já em plena folia.

Posso dizer de experiência própria que uma bela emoção envolvia os assistentes a essa cerimônia.

Merecem destaque certos elementos da pequena representação: a reunião de foliões em atitude de expectativa diante de uma igreja, seu cuidado em aguardar o

instante exato de um toque de sino associado à definição de um tempo (ou entretempo) crítico, liminal – a *hora zero*, aquela que parece não existir senão como um limbo entre o dia passado e o por vir – e (em contraste com essa contida espera) a explosão entusiástica que finalmente ocorria. Esses elementos compõem um quadro muito sugestivo: a dramatização de uma passagem.

Sublinho mais um aspecto da cena evocada: a rigor, os membros e adeptos do *Zero Hora* começavam a folia **dando as costas à igreja.** De um ponto de vista simbólico, o espaço extra-muros da capela era assim implicitamente contrastado com seu interior: o largo (de que o *bloco* "transbordava" ao toque liberador) de certo modo se "estendia" a toda a cidade, ou melhor, ao corpo das ruas onde o carnaval é vivido; e o recinto fechado atrás das portas da Barroquinha era mais que a nave da velha capela: figurava os espaços sagrados de Salvador, suas inúmeras igrejas. Essa divisão se fazia sensível por um corte no tempo: o bater do sino que dava a meia noite.

A espera diante da porta sagrada já implicava um afastamento preliminar do mundo ordinário, do normal cotidiano: para que o rito ocorresse, os membros do bloco deviam arrumar-se, vestir suas fantasias, compor a "bateria" e dispor-se, com antecedência, em formação de cortejo, no lugar oportuno (se assim posso dizer...). Quem queria assistir a essa *função* devia também acomodar-se à exigência do prazo, arrumando-se a tempo: os preparativos do carnaval tomavam assim, para todos os envolvidos, um aspecto algo ritualizado, em face do momento posto em destaque.

Mas não era só isso. Requeria-se ainda uma pequena ficção "teatral", visto como o rito do *Zero Hora* só representava o início do carnaval baiano para quem o pretendia, decidia e convencionava: enquanto os mem-

bros do *bloco* e sua ansiosa assistência aguardavam o instante "definitivo", já muitos outros foliões brincavam pelas ruas da cidade... Na porta da capela, fazia-se de conta que a festa não tinha começado, para começá-la *devidamente*.

O ato protagonizado pelo *Barroquinha Zero Hora* qualificava o domínio onde os foliões assim **ingressavam** (rua/carnaval) opondo-o, em termos simbólicos, ao domínio de que eles se representavam como **egressos** (igreja/mundo dos valores consagrados): um ponto a que, em princípio, deveriam **regressar** na Quarta-Feira de Cinzas.

O *Barroquinha Zero Hora* deixou de existir há três décadas. Faz tempo, também, que o grande Bloco *Apaches do Tororó* não se reúne, para o início do desfile, defronte à igreja do bairro, como antes fazia a (extinta) Escola de Samba local. Mas o significado da cerimônia acima descrita prende-se a um elemento importante da tradição das festas públicas da Bahia. Para confirmá-lo, evocarei outro festejo – e de novo recuando um pouco. Passarei ao Recôncavo.

Na cidade de Cachoeira, até coisa de umas quatro décadas atrás, as celebrações de Nossa Senhora da Ajuda ocupavam um pequeno período festivo, no início do mês de outubro, com um misto de pompa religiosa e carnaval: além da novena e da missa solene que era celebrada na data magna, aconteciam pregões e folguedos de rua nessa temporada. A tradição da efeméride é antiga, vem de eras coloniais. Houve tempos em que se interrompeu. Voltou a realizar-se, sem o mesmo brilho de outras épocas. No tempo a que me reporto[14], o movimento da grande festa principiava com a *Alvorada*: repique de sinos, estrondo de foguetes, toque de clarins e tambores em frente à *Casa*

da *Virgem*. Desde então começavam a aparecer na rua os *caretas*, os *mandus*, os grupos de foliões fantasiados que tomavam conta da cidade.[15] Os mais estranhos, sem dúvida, eram os *diabos*: homens inteiramente pintados de preto (à exceção dos lábios, transformados em beiçorras cor de fogo), metidos em calções vermelhos muito justos, com rabos de boi presos aos fundilhos, e tendo na cabeça pequenas toucas escuras, com chifres cômicos. Armados de açoites, espetos, chocalhos, esses devotos saíam em bandos para fazer suas arrelias pelas ruas da cidade. [16]

Como se vê, a festa da Ajuda se desenrola-se parte na rua, parte na igreja, onde tem momentos decisivos ritualmente assinalados: (1) a *Alvorada*, defronte da igreja; (2) a celebração de ofícios religiosos, no interior do templo; e (3) a *Lavagem*, realizada sempre às seis horas da tarde, quando o cortejo das *baianas* com a água lustral, seguidas por devotos foliões, por toda uma multidão festiva, sobe a colina onde se acha o templo, para lavar-lhe ritualmente o adro.Os mascarados comuns sempre participaram desse episódio festivo, mas os *diabos* não podiam aproximar-se da igreja com tão imprópria figura.[17]

Como se percebe, na celebração cachoeirana de Nossa Senhora da Ajuda, que dantes envolvia um grande carnaval (hoje enfraquecido), a oposição entre os dois espaços da festa via-se sublinhada com o máximo vigor possível: dentro do santuário, reinava a **Mãe de Deus**; na rua, os **diabos** faziam suas reinações...

O Zero Hora acabou, e hoje o Carnaval de Salvador “pega fogo” muito antes do sábado. A folia carnavalesca desta metrópole também termina um bocado tarde, para desgosto do Arcebispo: encerra-se já em ple-

na Quarta de Cinzas, com sol alto. Mas ainda acontecem ritos que mostram a permanência de vestígios do mesmo código. Curiosamente, eles envolvem a grande máquina de folia que muito contribuiu para transformar o carnaval baiano numa festa de massas gigantesca, dissolvendo várias características tradicionais do festejo. O testemunho é de Fred de Góes, em seu livro sobre o trio-elétrico (1982, p. 110):

> Seria também às vésperas do carnaval de 1981, mais precisamente, na quinta feira que antecede o carnaval, que eu teria a oportunidade de assistir, pela primeira vez, um dos mais importantes espetáculos de sincretismo cultural que tem lugar em Salvador. Esse espetáculo ocorre desde os anos 50, embora seja de conhecimento somente dos moradores da Ribeira. Trata-se da bênção do trio elétrico de Dodô e Osmar diante da Igreja do Bonfim.
>
> Tão logo o caminhão fica pronto para fazer o carnaval, e isso ocorre geralmente na madrugada do sábado ou da sexta feira gorda, o gigantesco veículo é levado para a porta da igreja do Bonfim e lá é testado o som e os mecanismos de iluminação.
>
> O espetáculo tem início com todos os músicos a postos, sobre o caminhão iluminado, executando o Hino do Senhor do Bonfim para então começar a tocar, sob proteção sagrada, o profano repertório.
>
> Logo nos primeiros acordes pode-se observar o início de um outro espetáculo: a saída, ainda em trajes de dormir, dos moradores da proximidade da igreja que, às centenas, abandonam suas casas já pulando ao ritmo do trio.

Talvez seja necessário acrescentar um dado. Este esclarecimento me foi feito, primeiro, por moradores das vizinhanças da basílica; tive depois sua confirmação por protagonistas do curioso rito. Contaram-me no Bonfim que outros *trios* imitavam, também nisso, o de Dodô e

Osmar... Explicaram-me ainda que a bênção não era oficiada por um sacerdote: a turma do *trio* considerava abençoado o carro pelo simples fato de levá-lo à "sagrada colina", inaugurando aí seu desempenho. Músicos de um desses grupos disseram-me que "davam um tempo" (esperando à porta da igreja) para que o Senhor do Bonfim "viesse" e abençoasse sua máquina. Quando achavam que isso já tinha acontecido, partiam tocando com grande entusiasmo.[18]

Em outro estudo (SERRA, 1996, p. 230), referime a um rito semelhante, simétrico, que tem lugar não no começo, mas no fim do carnaval: no termo do já famoso *encontro dos trios elétricos,* na Praça Castro Alves. Tratase de um rito de **encerramento** da folia carnavalesca, quando os músicos tocam e os foliões entoam um hino de prece, celebrando o que há de mais sagrado para a maioria católica dos foliões de Salvador: o Senhor do Bonfim, o padroeiro da cidade, o próprio Deus. Citarei a breve descrição que fiz deste episódio:

> [...] os trios elétricos rivalizam durante os dias de agitação festiva, procurando mostrar-se cada qual mais empolgante, bonito, frenético e capaz de arrastar a multidão, que eles dividem em grandes rios de gente; porém, no encerramento da folia, os maiores trios se encontram na Praça Castro Alves e realizam uma espécie de desafio cordial em que alternam a tocar com virtuosidade para o povo reunido, e por último executam juntos o Hino do Senhor do Bonfim, celebrando uma confraternização de que os foliões participam reverentes e emocionados. Não há dúvida de que se trata de um rito religioso.

No apagar-se do festejo, o sagrado reaparece...

IV. Festas de largo e carnaval: reminiscências de um calendário violado

Em Salvador, o carnaval situa-se no termo de um longo ciclo de celebrações que principia em dezembro. Nele "desembocam" as festas de largo, que começam no primeiro dia do último mês do ano (com o início da Festa da Conceição). Depois disso, outras grandes festividades públicas só vão acontecer, na capital baiana, durante a Semana Santa. As festas da Semana Santa se passam basicamente dentro das igrejas, ou tendo-as como foco dos ritos sacros em que consistem: envolvem missas, ofícios religiosos diversos e procissões. Só um **apêndice** profano as tangencia: a *queima do judas*, no Dia da Ressurreição.

No passado, todo um campo da heortologia soteropolitana era configurado através do jogo das relações entre três de seus momentos[19]:

(1) o ciclo das festas de fim de ano, que se estende dos primeiros dias de dezembro até o carnaval;
(2) o período carnavalesco;
(3) a Semana Santa.

A conexão que antigamente estruturava esse horizonte ritológico rompeu-se. O cânon litúrgico da Igreja Católica deixou de ter a importância que antes possuía para a definição do tempo social, enfraquecendo a cadeia de ritos acima descrita. Hoje, a relação entre o [antigo] "intervalo" carnavalesco e a quaresma é geralmente desconhecida. Continua valendo apenas o nexo que relaciona seqüencialmente as festas de largo com o carnaval, pois esta seqüência assinala um período ca-

racterístico, oposto ao corpo rotineiro do ano: o verão festivo de Salvador. Mas quando se recua ao quadro **outrora** vigente, emerge uma correlação significativa entre os três segmentos heortológicos acima discriminados: logo se adverte que as festas de largo compreendem desempenhos de sentidos opostos, como são a "folia" e a "reza", englobando manifestações verificadas umas dentro, outras fora dos templos (nos seus arredores), enquanto o carnaval é fundamentalmente uma festa de rua – não inclui nada que se passe nas igrejas – e os ritos da Semana Santa celebram-se apenas nos santuários (na esfera de duração que propriamente lhes corresponde, não há folguedos de rua). [20]

As festas de largo parecem tornar-se mais extravagantes, com o progressivo eclipse da sensibilidade religiosa que nelas fazia (para alguns, ainda faz) a articulação entre o sagrado e o profano. Nos últimos tempos, a dimensão de folia dessas festas cresceu desproporcionalmente. Tornando-se um fenômeno de massa, elas se carnavalizaram muito... A separação esperada já se faz, mas não por completo. Isto que parece aumentar-lhes a extravagância.

V. O limiar da lavagem

Abordarei agora a figura espacial de uma representação que associa o sagrado e o profano no contexto de grandes festas populares baianas: o rito da *Lavagem*. A mais característica e paradigmática *Lavagem* de Salvador vem a ser a do Bonfim. Esse rito há muito é protagonizado pelas *baianas*, isto é, por mulheres negras, sacerdotisas do candomblé, que, vestidas com trajes típicos, transportam processionalmente os vasos com

água de cheiro para a lustração do adro da basílica de Itapagipe. No passado não muito longínquo, o chão do templo todo era festivamente lavado pelo povo devoto. Mas as autoridades eclesiásticas acabaram por proibi-lo: no dia da Lavagem, as portas da igreja são fechadas.

O fato de que hoje são sacerdotisas do candomblé as protagonistas do ritual da *Lavagem* induziu muitos a pensar que esse rito foi criado pelo povo dos *terreiros*. Mas trata-se de uma velha tradição ibérica – que na Bahia combinou-se à lógica do culto do candomblé, segundo a qual foi reinterpretada.

Em Portugal, era comum pessoas devotas fazerem a promessa de lavar uma igreja, em pagamento de graças solicitadas ao respectivo orago. Já em terras lusitanas, essas manifestações de fé acabaram por carnavalizar-se, provocando as interdições eclesiásticas. Foi isto mesmo que aconteceu aqui...[21] As descrições existentes dessa devoção, conforme ela se realizava no século passado, sugerem que então se dava mesmo um pequeno carnaval **dentro** do santuário. Aqui como lá, tendo perdido o controle do rito, a igreja reagiu: em 1889, o arcebispo dom Luis Antonio de Sousa proibiu a Lavagem da Basílica do Bonfim. O povo revoltou-se. Foi preciso que a polícia (a Guarda Cívica) interviesse para garantir o acatamento do interdito. A Lavagem do Bonfim não acabou de todo, mas passou a limitar-se ao adro e às escadarias do templo.

A proibição teve conseqüências que o episco-pado não previu: limitada a lustração ao adro, acentuou-se, na visão religiosa do povo, o sentimento da significatividade desse espaço ambíguo do umbral, e consolidou-se a idéia de uma alternativa aberta no cerrar-se da porta católica: o rito do candomblé surgiu como a via disponível para o sacramento, quando as sacerdotisas negras assumiram

o desempenho dessa reduzida *Lavagem*... então solenizada e reinterpretada segundo os cânones do seu culto, em que o simbolismo dos limiares é muito acentuado. Em outro estudo (SERRA, 1995, p. 237 sq.), tratei da base sincrética desta ligação. Recapitularei de um modo breve alguns pontos, e acrescentarei uma ou duas observações.

A identificação entre o Orago da colina do Bonfim e *Oxalá* estabeleceu-se a partir de analogias cogentes. No século passado, em Salvador, a maioria dos escravos africanos se compunha de nagôs, que celebravam em sua terra o Orixá Criador (*Orixalá*, *Oxalá*), atribuindo-lhe a condição de Filho do Deus supremo e o *status* de Pai de todos os *orixás*, de todos os *santos* (como eles aqui vieram a chamar-se), prestando-lhe um culto especial em colinas: de acordo com um seu mito, quando Oxalá fez emergir a terra do seio das águas do primórdio, despontou primeiro uma elevação, considerada "o umbigo do mundo". É Oxalá o senhor do monte sagrado[22], e também das águas fecundas, festejado com ritos lustrais... ritos que se caracterizam, nos terreiros do candomblé, por uma serena solenidade.

No Bonfim, o rito lustral em si mesmo foi **solenizado** quando as *baianas* passaram a protagonizá-lo: ele é cumprido por suas oficiantes com unção e reverência. A folia fica por conta do povo ao redor.

As autoridades eclesiásticas católicas muitas vezes entenderam a *Lavagem* como um **ato profano** realizado indevidamente num contexto religioso, no domínio do sagrado. Mas é preciso distinguir. Quando se fala na *Lavagem do Bonfim*, pode-se ter em mente duas coisas, associadas por metonímia: uma jornada festiva e o rito lustral que é seu clímax. A jornada festiva compreende, no mínimo (na sua forma tradicional):

(1) um cortejo, uma espécie de procissão jubilosa, iniciada aos pés da Basílica da Conceição, por uma multidão alegre que, cantando e bebendo, a pé, em carroças enfeitadas, ou em caminhões "fantasiados", acompanha as *baianas* até o Bonfim;

(2) o rito lustral celebrado pelas *baianas*, no adro da igreja;

(3) a farra que se segue (e precede, e é concomitante): os comes-e-bebes nas barracas, as danças e folguedos nas proximidades da igreja, em avenidas da Cidade Baixa, e mesmo além.

O ato que as *baianas* celebram é religioso, uma celebração do sagrado na fronteira com o profano. Do ponto de vista de seu culto, nada mais santo que um rito dedicado ao Criador, mesmo que seja tão simples como este: um breve derramar de água de cheiro dos potes floridos, um rápido movimento de vassouras agitadas em esfregadelas vigorosas, entre cânticos.

Muitos do que assistem a essa cena ritual dão vivas ao Senhor do Bonfim, e rezam. Alguns procuram molhar-se com um pouco da água que as boas senhoras lhes vertem na cabeça, como penhor de boa sorte. Os políticos aproveitam-se do momento para mostrar-se populares: fazem questão de aparecer na TV com máscaras devotas, procuram as fotos, exibem-se aos jornalistas; em busca de destaque, às vezes tomam verdadeiros banhos da água florida. Seu fervor não parece muito sincero... Mas muitas pessoas do povo emocionam-se de verdade com o rito lustral da *Sagrada Colina*. À chegada do cortejo, quando a *Lavagem* propriamente dita começa, canta-se com emoção o hino do Senhor do Bonfim. Uns pulam, outros se benzem, outros invocam Orixalá, outros brincam e riem, enquanto

pedem graças. As *baianas* são aplaudidas. Há pessoas que entram em transe, ou chegam perto disso. Na multidão, há um sentimento difuso, denso, de amor autêntico pelo Santo – misturado com a vontade de foliar, dançar, namorar, beber, comer, divertir-se... Não duvido nem um pouco da sinceridade dos que aplaudem o Senhor do Bonfim e caem na farra, dos bêbados que invocam o *Velho* com fervor trôpego e logo depois tentam uma carícia furtiva na bela mais próxima, ou entornam o que restou na lata de cerveja. Não descreio da fé de quem diz: – "Puta que pariu, que festa linda! Viva o Senhor do Bonfim!" – ou reza – "Ô Velho, vê se me dá um ano melhor! Tá me esquecendo? Quê que é isso, meu Pai?" –. Com certeza é verdadeiro o sentimento de quem faz ao Santo uma confissão como esta[23] : – " Tou aqui aos tombos, meu Senhor do Bonfim! Me ajude! Eu não presto, mas eu Te amo!"

Alguns rezam com profunda piedade, na porta do templo, trocando empurrões, e vão logo beber nas barracas. A brincadeira continua pelo resto do dia, e vara a noite, nos arredores da *Sagrada Colina*, com muito samba, cachaça, zoeira, bêbados, amores rápidos, brigas, xingas, roubos, confusões. Tudo isso integra a festa da *Lavagem*. Mas o rito que lhe dá o nome é singelo e fervoroso. Sua realização acentua com clareza o significado profundo do umbral que reúne os espaços então opostos: destaca a entrada/saída do templo, o valor das portas nesse tempo fechadas – pois seu fechamento é arrebatado por um sentido novo, que dele se apropria. A água que rola do adro e das escadarias (que antes se derramava do próprio corpo da igreja) torna sensível uma fronteira fecunda, volta a inaugurá-la. Caracteriza-se assim a liminariedade da festa que tem como foco ritual um limiar.

Num estudo há pouco citado, observei[24] que existem diversos componentes de inversão na devoção católica luso-brasileira da lavagem de santuários. Destaco dois aspectos:

(1) enquanto nos ofícios regulares da Igreja o povo acorre ao templo para purificar-se, numa "Lavagem", o templo é purificado pelo povo;

(2) os sacerdotes e acólitos que protagonizam os ritos da liturgia canônica ficam ausentes do cumprimento desse tipo de promessa: então seu rebanho tem toda a iniciativa, ao contrário do uso normal.[25]

Outros fatores de carnavalização que apontei, além dessas inversões acentuadas pela "anarquia" provisória do rito, derivariam da azáfama do serviço feito espontaneamente, com alegre entusiasmo: isso basta para qualificá-lo como um anti-trabalho, numa cultura em que a idéia do trabalho liga-se com a de obrigação penosa, imposta, humilhante até.[26]

A limpeza festiva da igreja era um serviço executado na base do improviso, de maneira algo dispersiva, por muita gente a acotovelar-se... coisas que tornavam inevitável molharem-se os devotos uns aos outros. Isso já constituía um ingrediente "carnavalesco": recorde-se que no *Entrudo* – o carnaval antigo dos portugueses, e do Brasil –, molhar-se uns aos outros (e a quem quer que pegassem desprevenido) era a grande diversão dos foliões.

Como se vê, nesse rito oriundo de promessas devotas, a vivência do sagrado dá-se de modo particularmente ambíguo, no limite de sua ligação com o profano. Mas importa agora considerar uma situação em que ele se transfere plenamente para o campo da folia, convertido em *mock-rite*.

A lavagem do Bonfim não é a única em Salvador.[27] Mas veio a tornar-se um paradigma. Além da lustração ritual dos adros de certas capelas, surgiram novas e insólitas "lavagens", muito especiais. Elas são paródicas: extrapolam o domínio sacro, afastam-se de sua fronteira... sem perdê-la de vista: só a lembrança irreverente do modelo sustenta a cópia cômica. Essas lavagens constituem mimos jocosos da devoção, transposta em pura folia: um *mock-rite* que se repete em diversos lugares de Salvador, geralmente no fim do ano, nas proximidades ou no meio do carnaval.

Darei um exemplo recente: há coisa de uns cinco anos, moradores da rua *Oito de Dezembro*, no bairro da Barra, em Salvador, resolveram organizar uma festa em seu logradouro. Oito de dezembro é a data da Conceição. A festa burlesca da rua da Barra, que se realiza no mesmo dia, tem no seu horizonte de referência, portanto, aquela cujo centro se acha na basílica das cercanias do porto, na Cidade Baixa. Mas na Barra, é só folia...

Tudo começou por iniciativa dos fregueses de um barzinho (o *Bar Pingüim*) da ladeira que forma aquela rua: eles idealizaram uma *lavagem* de seu ponto de encontro, vestindo-se de *baianas* para protagonizar a cena do rito cômico. Os indivíduos que fazem esse papel são quase todos homens de meia idade, casados, pais de família. São ajudados por suas mulheres no travestimento burlesco.

O que acabo de citar é, como disse, um exemplo recente de paródia do rito da *Lavagem*; outro bem anterior, e de fama um bocado maior, ocorre em pleno carnaval: a *Lavagem* da escadaria do antigo prédio da Biblioteca Pública (hoje Palácio dos Esportes), que fica na Praça Castro Alves – um dos pontos *quentes* do carnaval baiano. Aí, na segunda-feira da folia, *gays*

fantasiados, travestidos, reúnem-se, desfilam imitando as *baianas,* e lavam os degraus do edifício, sob aplausos delirantes dos foliões. No começo, a polícia intervinha, tentando acabar com a brincadeira das "bichas". Mas o público reagia: os policiais eram vaiados de forma implacável pela massa carnavalesca. Sua simples aproximação já provocava um clamor gaiato:

– Lá vêm as enrustidas!

Que eu saiba, os PM nunca conseguiram impedir esse ritual. Até já desistiram de participar do evento... Mas o que pensam dele seus protagonistas? Talvez se imagine que sua irreverência define uma atitude oposta aos valores religiosos, e que eles menosprezam o rito imitado em sua paródia. Isto parece óbvio. Mas não é certo. Conheço um dos instituidores da *lavagem* foliã: um artista plástico de renome, o pintor Babalu. Trata-se de um homem profundamente religioso, que cultua Oxalá e o identifica com o Senhor do Bonfim.

VI. A tradição alterada: mudanças no tempo festivo

No mundo todo, há muito que o carnaval se destacou do contexto religioso onde os marcos referenciais de um calendário litúrgico o assinalavam como uma espécie de intervalo profano. Se, na Bahia, a relação entre o período carnavalesco e esses marcos se fez sensível por mais tempo, isto se deve à existência, na capital baiana, de um grande ciclo de festas de largo, caracterizadas por envolverem elementos de folia e atos de culto, precedendo o carnaval: assim, **era** possível e lógico situar o carnaval, na heortologia da cidade, entre essas grandes festas e uma série de celebrações que

envolvem apenas atos de culto. No passado remoto, na Europa (e também na América Latina), o carnaval **era** plenamente caracterizável como uma **festa profana,** num antigo e fundamental sentido do termo: o período correspondente era definido por oposição a um **tempo sagrado,** contrastava com períodos referidos a ritos sacros. Marianne Mesnil (1974:9-10) observa que a etimologia mais verossímil do nome dessa festividade foliã reporta-se à expressão *carne levaris*, "qui renvoie à un contexte de permissions et d'interdits écclesiastiques liés au cycle liturgique des Pâques." É claro que isto já não ocorre: o carnaval não é mais uma festa "profana" em sentido estrito – no sentido em que este conceito vem a ser oposto **e correlato** ao de *sagrado*, ligando-se um ao outro de maneira indissolúvel, lógica e necessária. O carnaval **secularizou**-se decisivamente, perdendo os vínculos que o uniam (embora em termos antitéticos) a um campo religioso. Apesar disso, no carnaval da Bahia (e por certo em outros, pelo mundo afora), ainda se pode encontrar alguns traços da oposição **sagrado x profano**.

Também no caso das festas de largo baianas, está em curso um vigoroso processo de mudança no mesmo rumo: isto se evidencia no distanciamento cada vez maior entre os campos simbólicos correspondentes aos domínios opostos onde elas transcorrem (o templo e a rua – enquanto lugares do festejo, evidentemente): isto se vê no fato de que os acontecimentos do largo tendem a assumir independência **total** com respeito aos ofícios celebrados na igreja, de modo que a oposição destes espaços faz-se progressivamente menos complementar, do ponto de vista simbólico: em muitos casos, a ruptura é quase completa... As festas de largo do ciclo de fim de ano de Salvador tornam-se, a rigor, pré-carnavalescas, em todos os sentidos.

Esta mudança está associada à massificação do fenômeno, que já não ocorre num contexto predominantemente comunitário. O círculo da comunidade festeira dilui-se num horizonte maior: hoje é uma multidão em grande medida amorfa que acorre a essas festas, consumindo aí diversões produzidas à sua escala, e de acordo com o código da "cultura de massa". O espaço que correspondia a um circuito tradicional agora comporta a superposição de distintos canais de difusão de mensagens variadas. A própria tradição torna-se um bem de consumo, levado a mercado pelas agências de turismo.

Ainda assim, a festa de largo baiana não pode ser entendida sem que se interrogue o seu *background* tradicional. Tipologicamente, ela corresponde ao modelo de velhas celebrações católicas populares européias, realizadas em dias santos, em centros urbanos, com grande concentração de povo, intensa movimentação comercial e lúdica: um paradigma cristalizado na Idade Média, mas que se manteve com vigor não só na Moderna como bem depois – apesar dos esforços sistemáticos empreendidos pela Igreja e pelo Estado para restringir esses festejos, que sempre ameaçavam escapar-lhes ao controle... Esse trabalho de repressão veio a ser em grande medida vitorioso; mas em alguns lugares as festas do gênero sobreviveram, preservando muitos dos traços que as faziam transcender o raio das instituições envolvidas em sua origem.

VII. Multifesta

Uma característica importante das festas de largo baianas vem a ser o sincretismo que as afeta, em maior

ou menor medida: elas são realizadas, interpretadas e vividas à luz de diferentes perspectivas religiosas – segundo crenças, valores, doutrinas e símbolos diferentes em sua origem, mas que se combinam aos olhos de expressivos segmentos da população.

Torno a um exemplo notável: como já se observou aqui, parte das pessoas que acorrem ao Bonfim, nos dias festivos consagrados ao Patrono de Salvador, vai também homenagear *Oxalá*, o orixá identificado com o Orago da igreja da *Sagrada Colina*.

Na Festa de Santa Bárbara, a maioria expressiva dos fiéis se constitui de pessoas ligada ao candomblé. A Santa é ovacionada na sua procissão aos gritos de – *Eparrei! –*, ou seja, com a saudação ritual de *Iansã*... e mesmo dentro da igreja, alguns entram em transe, possuídos pela deusa.

Na Festa de São Lázaro, são os *filhos* do orixá *Obaluaê* que enchem o santuário católico...

A incidência do sincretismo é **mais um** fator, entre outros, da complexidade simbólica desse tipo de festa, que supõe a vigência de consensos significativos, mas também envolve, por outro lado, um fluxo de sentidos e interesses diversificados, fazendo-se interpretar por seus participantes de modos que diferem e variam.

Vejamos: vão às festas de largo baianas – pelo menos às maiores – tanto gente devota como pessoas que não têm qualquer preocupação religiosa e circulam só na praça, com o único intento de divertir-se. Nesse grupo dos que só querem *brincar*, há quem chegue ao adro e se persigne, "por via das dúvidas"; há quem aguarde na rua a procissão (bebendo, brincando, ou "curtindo ressaca") para aplaudir o santo com entusiasmo... Mas a imensa maioria desse contingente não liga para os ritos sagrados; nem mesmo se dirige ao templo, ainda que folie bem perto.

Dentre os crentes, há os que entendem essas celebrações exclusivamente segundo a regra católica; há os que cultuam os santos do cristianismo ao par dos orixás; e há os que, na prática, não cultuam nem uns nem outros, mas os respeitam e identificam. Estes últimos podem nem ir até o adro da igreja cujo santo festejam pulando e bebendo; podem, também, não freqüentar *terreiros*... mas declaram com ênfase a sua reverência pelos oragos dos templos em festa, **e** pelos orixás "correspondentes". Além disso (vale repetir), alguns freqüentadores das festas de largo participam **apenas** dos ritos sacros do templo, enquanto outros – a absoluta maioria – se limitam à praça da farra, e outros ainda circulam nos dois espaços.

VIII. Folia e religião: arqueologia da festa

A oposição dramática que relaciona os campos festivos da igreja e do largo é um traço encontrável no modelo antigo. Nas festas-de-santo da Idade Média (que, em grande parte da Europa católica, conservaram seu fastígio e suas características populares, "pagãs", pelo menos até a primeira metade do século XVII),[28] era grande a folia dos largos, tomados por um comércio intenso, por danças e espetáculos, jogos, comes-e-bebes etc. Por vezes, a brincadeira invadia o campo dos ritos sagrados: algumas procissões foram bastante "carnavalizadas"...[29] e não era incomum a irrupção de danças jocosas nas igrejas. Em suma, a *folia* então integrava muitas celebrações cristãs, correspondendo a uma afirmação do povo, das culturas populares.[30] Assim, na Idade Média, os rituais solenes das igrejas geraram seu

oposto festivo, das portas para fora – no espaço profano. Basta que se recorde o *Risus Paschalis...* ou senão a *Festa do Asno*, em que um folião oficiante, fantasiado de padre, mas com cabeça de burro, em face de um "altar" de comédia zurrava sua paródia de missa cantada... ou ainda a *Festa Stultorum*, isto é, a *Festa dos Doidos* (ou dos *Foliões*), geralmente realizada no início do ano, na época medieval, e que perdurou até o século XVI, apesar das condenações da Igreja e do Estado. Nesse pequeno carnaval,

> Até padres geralmente piedosos e cidadãos ordeiros colocavam máscaras grotescas, cantavam insinuantes modinhas, mantinham todo mundo suspenso por suas sátiras e folias. Componentes do baixo-clero lambuzavam a cara, estadeavam por aí em trajes reservados a seus superiores e arremedavam os pomposos rituais da Igreja e da Corte. Às vezes, escolhia-se um príncipe da bagunça, um rei-palhaço, ou um bispo-garoto para presidir os eventos. Em alguns lugares, o bispo-garoto até parodiava a celebração duma missa.[31]

Ainda hoje, uma *folia* **atenuada** é tranqüilamente admitida como uma parte integrante **de festas religiosas** católicas do Brasil. Refiro-me às *Folias do Divino* – festas do Espírito Santo celebradas em diversos pontos do país.[32] A singeleza delas, o caráter moderado dos folguedos que envolvem, explicam a tolerância de que atualmente gozam, da parte da instituição eclesiástica... embora no passado elas fossem, muitas vezes, olhados com suspeita pela mesma Igreja, por causa de ligações de origem com uma heresia (a joaquinita).[33] Embora nem de longe emulem o frenesi do culto de São Gonçalo da Salvador setecentista, ou a agitação de festas de largo baianas de hoje, as festas do Divino têm alguns aspectos que permitem relacioná-las com a cultura dessas

manifestações. Afinal, tanto quanto as agitadas, as serenas são *folias*, ou seja, **loucuras**: mergulhos no sonho, na dimensão de um *Wunschzeit*, em liberdades que a ordem do cotidiano inibe... Em pacatos festejos do Divino ainda hoje celebrados, coroa-se um *Imperador* (em geral, um garoto) cujo reinado começa com a libertação de um preso, culminando com um banquete, isto é, com abundância de comida e bebida, pois

> *O Divino Espírito Santo*
> É um grande folião
> Amigo de muita carne
> Muito vinho e muito pão.[34]

Com um governo de brinquedo, liberta-se um transgressor, celebra-se a liberdade e a fartura...

Vêm a ser ainda *folias* as *de Reis*, com danças ingênuas de bois-bumbá e autos pastoris, que envolvem rezas nas *lapinhas*; elas juntam aos ritos da Epifania singelas preces cantadas à beira de presepes onde se adora um Menino rodeado de bichos, de pastores e de soberanos humildes, num mundo de brinquedo. Do ponto de vista clerical, esses bailes e reisados são atividades profanas; mas para o povo, eles envolvem um **culto** e constituem não só um divertimento como uma autêntica **devoção:** muitos *reiseiros* que entrevistei no sertão baiano qualificam-se de *devotos;* e as pessoas que mantêm com sacrifício os pastoris da Festa da Lapinha, em Salvador, explicam sua dedicação a folguedos em desuso por razões não só sentimentais como religiosas.

Em suma, a palavra *folia* é popularmente usada para qualificar práticas lúdicas associadas aos cultos de Deus Menino e do Espírito Santo, não só em terras baianas como pelo Brasil afora. Mas ela tem ainda ou-

tro emprego, que se relaciona com o carnaval: *folia* e *carnaval* são quase sinônimos.

No presente estudo, uso *folia* também para designar a parte lúdica das festas de largo, transcorrida extra-muros das igrejas. Não é difícil justificá-lo... Embora esse emprego do nome não seja muito comum, não é de todo insólito: sempre há quem prometa, num voto impossível, "cair na folia na Conceição, e só voltar pra casa depois do Carnaval..."

Jean de Léry deixou uma descrição impressionante de uma festa religiosa a que assistiu na Bahia, em 1660, numa igreja onde padres, freiras, fidalgos e homens do "populacho" dançavam de mãos dadas, em pares ou em roda. Mais de dois séculos após, Le Gentil de la Barbinais dava um testemunho notável sobre os excessos da folia de São Gonçalo, em que da arraia miúda aos nobres, todos pulavam **no templo**... e ainda batiam uns nos outros, de brincadeira, com uma pequena imagem do santo. [35] A tradição da folia associada a festejos religiosos é inveterada por aqui. No passado, como se vê, nem sempre o limiar das igrejas separou a folia da solenidade... São Gonçalo que o diga!

Também os protestos eclesiásticos contra os "abusos" verificados nessas benditas festas não são de hoje: repetem-se de maneira monótona, ano após ano, reclamando sempre da **novidade** do desmando. Mas se há desmando, ou abuso, não é coisa nova, nem "invenção moderna" – ainda que cada tempo traga seu contributo.

Outra coisa é preciso constatar: não foi o culto afro-brasileiro que gerou a folia das festas de largo. Isso vem da Europa.

IX. Sincretismo afro-católico no horizonte das festas de largo baianas

Os criadores do candomblé conheciam, em suas terras de origem, festivais assinalados pela combinação de ritos sacros a festejos de tipo carnavalesco (*lato sensu*). Familiarizaram-se com as *festas de santo* católicas em parte por isso, em parte por que elas lhes oportunizavam algumas licenças – o que, sem dúvida, tinha muita importância para a massa escrava. Mas é o preconceito que leva a atribuir ao povo-de-santo tudo quanto representa *folia* nas festas de largo... mesmo porque, às vezes, as autoridades da Igreja Católica consideram "profana" qualquer manifestação que extrapole seus cânones. Ora, é preciso ponderar... Talvez as mais tranqüilas de todas as festas de largo baianas sejam as de São Lázaro e São Roque. A primeira realiza-se em meados de janeiro, e a segunda em agosto. Ambas têm lugar na Estrada de São Lázaro, bairro da Federação, em Salvador, com o centro numa igrejinha, num sítio onde antes havia um hospital. Essa tranqüilidade em parte se deve ao fato de que o logradouro onde elas transcorrem é pouco espaçoso: não comporta grande multidão, e verifica-se inviável para trios elétricos. Porém não é só isso. As festas de Roque e Lázaro têm outras características que as singularizam. A maioria expressiva dos participantes se constitui de pessoas ligadas ao candomblé: se elas fossem excluídas, não só a praça se esvaziaria, como a igreja ficaria erma. Neste caso, são raros os festeiros que deixam de entrar na igreja. Ao pé do cruzeiro chantado defronte do templo, muitos acendem velas e fazem oferendas (ou *descarregos*) com "flores do Velho".[36] Em suma, as festas de largo de São Lázaro e São Roque estão, sem sombra de dúvida, entre as que envolvem maior

participação do público **em ritos sacros**. A paz que nelas reina deve-se, ao menos em parte, ao temor que inspira o orixá *Omolu* por seus poderes sobre a doença e a morte.

É fato que na maior parte das festas de largo baianas a folia cresceu em proporções espantosas, nos últimos tempos. Os motivos dessa expansão não se circunscrevem, porém, à influência de ritos que o clero católico por vezes classifica de "pagãos". A intensificação da folia de largo acompanhou o extraordinário incremento do carnaval baiano nas três últimas décadas, em que ele se afirmou como o maior do Brasil e passou a atrair foliões do país inteiro, inclusive do Rio (que outrora foi hegemônico nas artes de Momo).

A carnavalização atinge todo o ciclo dos festejos campais de Salvador iniciado no primeiro de dezembro. Não se cingiu a instâncias em que teria dominado a participação de ritos ligados ao candomblé. Mas não lhe ficou imune uma festa que se destaca por ser a única entre as congêneres centrada de forma expressa e exclusiva em atos do culto afro-brasileiro: a do *Presente da Mãe d'Água*, no Rio Vermelho, no dia dois de fevereiro. Segundo os cronistas, ela começou por uma substituição: como o padre da igreja de Santana recusou-se a atender ao pedido dos pescadores do bairro, de celebrar-lhes uma missa solene, eles se dirigiram a uma Mãe-de-Santo, que sugeriu a oferenda a Iemanjá. O *Presente* tornou-se logo uma tradição, e a oferenda dos pescadores multiplicou-se muito: de diversas partes da cidade, começaram a acorrer pessoas desejosas de presentear a *Mãe d'Água*. (Hoje, vêm devotos de diferentes pontos do Brasil, e até de outros países).

Desde a véspera, já há quem se dirija à cabana armada junto à Casa do Peso[37] para levar ao orixá flo-

res, perfumes, bonecas, sabonetes... No famoso *Dia Dois*, a fila dos presenteadores forma-se desde as seis horas da manhã, e cresce até pouco antes das quatro da tarde, hora em que o *presente* é levado em procissão marítima ao meio da baía. Muitos devotos retardatários têm de depositar sua dádiva na praia mesmo.

O núcleo religioso da festa é muito significativo: poucos ritos públicos de caráter devocional atraem tantos fiéis. Os ofertantes, que misturam oblatos e pedidos (deitando ao mar, entre flores, seus bilhetes à *Mãe d'Água*) formam uma multidão. Mas as ruas do Rio Vermelho desde a véspera se enchem de barracas, onde corre a cerveja; inúmeros foliões aproveitam para pular atrás dos trios elétricos, das bandas e batuques, numa farra que se prolonga noite adentro. Segundo dizem, a da *Sereia* é a festa de largo em que mais se bebe, depois da de Nosso Senhor do Bonfim... Em suma, o sagrado e o profano se entrelaçam, também, na efeméride baiana dedicada diretamente a um orixá, a uma divindade negra.

IX. A ruptura

A aproximação de sagrado e profano em festas de largo da Bahia não ocorre sem rupturas e conflitos. Em certos casos, ela se vê progressivamente transformada em uma relação muito tensa e instável, induzindo um corte. Na Festa do Bonfim, no episódio da *Lavagem*,[38] a crise manifestou-se, recentemente, de modo bem agudo. Precipitou uma divisão significativa. O fato tem a ver com o gigantismo da festa, que foi acentuado com o crescimento de sua dimensão de folia: um desenvolvimento apenas em parte espontâneo.

No passado mais remoto, quando a tradição nasceu, além dos devotos a pé, e de alguns cavaleiros, participavam do préstito da *Lavagem* veículos humildes[39], muito característicos: carroças ornadas com ramos, puxadas por burros caprichosamente enfeitados com tiras coloridas, flores de papel, "arreios" e adornos de fantasia.[40] Anos mais tarde, ganharam destaque os caminhões, com uma decoração também fantástica, a transportar bandos alegres de festeiros, em grupos organizados por pessoas empreendedoras. As filas de caminhões logo passaram a formar-se dias antes da Lavagem, tomando todo o espaço da Avenida Contorno, entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa de Salvador. A coisa complicou-se um bocado com a participação dos trios elétricos, que não só agravaram o congestionamento, como tumultuaram o préstito: logo tornou-se necessário tomar medidas disciplinadoras especiais. Hoje, os *trios* não participam do cortejo, nem têm acesso ao Bonfim durante o episódio nuclear da festa.[41]

No ano de 1997, grandes blocos carnavalescos empresarialmente organizados, e outras agências interessadas no *marketing* da folia, armaram camarotes ao longo daquela avenida, onde se deteve grande parte da multidão mobilizada para a "Festa do Bonfim"; muitos daí não passaram, e inúmeros outros festeiros que desceram à Cidade Baixa para acompanhar o início do préstito da Lavagem retornaram logo à Contorno e adjacências, cingindo-se à área percorrida pelos trios. Dos que seguiram além, pela Cidade Baixa, nem todos foram até Itapagipe – o bairro onde fica o templo do Senhor festejado: como ocorre há anos, muitos se detiveram a meio caminho, em pequenas praças, em bares, cantinas ou estacionamentos transformados em áreas de bar (por vezes reservadas com antecedência por insti-

tuição ou grupo organizado), para fazer com maior tranqüilidade a comemoração carnavalesca do *dia santo* – com música, cerveja etc.[42]

Em 1998, por fim, os trios foram impedidos de participar do préstito da Lavagem, sendo organizada uma festa paralela ("profana", naturalmente) no Porto da Barra.

Dos seguidores do cortejo, poucos sobem, no momento da chegada do préstito da *Lavagem*, ao topo da elevação onde está a igreja. É verdade que vários dentre os fregueses das barracas próximas vão até a porta do templo, em algum (outro) momento, fazer ao menos um *pelo-sinal*, antes de voltar para casa... mas o espaço não comportaria se todos os que vão "ao Bonfim" de fato se dirigissem à basílica, à hora do rito pretexto de todo o festejo.[43]

Em suma, como se viu, a maioria dos foliões da *Lavagem do Bonfim* **não** vai ao Bonfim, e os que assistem à *Lavagem* propriamente dita vêm a ser uma minoria. No ano de 1997, o espaço festivo que atraiu e concentrou a maior multidão foi o que se estende da Avenida Contorno[44] até ao começo da Cidade Baixa. Em 1998, a folia da Barra também foi a mais animada.

Os festeiros que acorrem à Colina e suas imediações, na ocasião da Lavagem, embora atraídos pelo gozo da folia, também demonstram sentimentos devotos: muitos rezam e aplaudem o santo na hora do breve rito, ou lhe fazem pedidos e preces ao aproximar-se da basílica. Mesmo na farra, esses foliões tratam de recomendar-se ao Senhor do Bonfim, a Oxalá...

Quem hoje toma o trabalho de acompanhar o préstito até perto da igreja, deixando o puro carnaval de outros espaços, se não for turista curioso, vai motivado por apego a uma tradição também tocada de reli-

giosidade: esses festeiros que se deslocam rumo a Itapagipe com o préstito são em regra mais velhos, e mais pobres (de classe média baixa para baixo).[45] Os jovens (de classe média e alta) concentram-se no espaço alternativo de festejo **carnavalesco** concomitante. A festa dividiu-se...

Notas

[1] Cf. DLV, s.v. *profanum* (Marques Leite e Novaes Jordão, 1956). Idem s. v. *sacer, sacra, sacrum.* Ver Benveniste, 1995 (vol. 2., Livro 3, cap. I, p. 198). Essa ambivalência manteve-se no adjetivo francês derivado *sacré* (fem. *sacrée*).

[2] Este "voltar-se para a igreja" pode ser entendido ao pé da letra: quase toda festa de largo inclui procissões, isto é, cortejos que têm o seu ponto de partida e a sua meta num santuário Na procissão, o edifício da igreja (o templo) ainda centraliza os desempenhos sacros.

[3] A parte "profana" da festa de largo não se dá necessariamente numa praça defronte da igreja. Pode transcorrer em outro espaço, não contíguo ao templo. A festa de Santa Bárbara, celebrada em Salvador a 4 de dezembro, merece ser categorizada assim – embora a missa da Santa seja celebrada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho, e o caruru, com os sambas e folguedos, tenha lugar adiante: no Mercado de Santa Bárbara.

[4] Se hoje, na maioria dos casos, o comércio de ocasião que acontece numa festa do gênero está diretamente ligado ao folguedo, nem sempre limitou-se a isto: uma feira dedicada à venda de frutas e de peças de cerâmica, na Rampa do Mercado, era parte da Festa da Conceição, que se celebra no início do grande ciclo, em Salvador... Embora tenha perdido vulto, um pouco deste comércio ainda subsiste, no período festivo, nas imediações da basílica; porém aí o comércio principal é mesmo o de bebidas e comidas cujo consumo *in loco*, nas barracas armadas nas cercanias da igreja, integra a dimensão lúdica do festejo. É o comércio típico das festas do gênero.

[5] Algumas festas são consideradas "de largo" porque se realizam na proximidade **temporal** de uma celebração sagrada – **e** nas cercanias de um templo: é o caso, por exemplo, da chamada "Segunda Feira da Ribeira", que "prolonga" a Festa do Bonfim, em Salvador.

[6] Em geral, é o que acontece: o campo da festa tem os limites demarcados pelas linhas das barracas. Muito recentemente, a Prefeitura Municipal do

Salvador interveio de forma tão rigorosa quanto estúpida na configuração deste elemento das festas de largo, impondo uma padronização castradora. A beleza das pinturas com que os barraqueiros tradicionalmente procuravam identificar seus estabelecimentos, e os nomes pitorescos que lhes davam, foram proscritos. As barracas tradicionais foram substituídas por monstrengos cinzentos, à imagem da burrice autoritária dos burocratas empenhados numa "higienização" fascista da imagem urbana de Salvador, segundo velhos preconceitos.

[7] Acontece de uma festa dessas estender-se jornadas além da que a celebração religiosa assinala como propriamente festiva – no entanto, percebe-se isto como um prolongamento mesmo. Conta-se entre as festas de largo de Salvador a da "Segunda Feira da Ribeira" ("Segunda Feira Gorda"), que surgiu como uma extensão da Festa do Bonfim, prolongando-a e "deslocando-a" um pouco. Ver nota 5.

[8] A *Festa da Conceição*, por exemplo, vai de primeiro a oito de dezembro, em noites de folguedos que acompanham a "novena" e culminam no "dia santo" (em que a missa e a procissão se realizam de manhã).

[9] Em geral, os que se limitam a foliar na praça mostram uma atitude respeitosa quando a rua onde brincam é atravessada pela procissão, por exemplo.

[10] Mas cantos e outros enunciados musicais podem ser simultâneos a falas.

[11] Algumas festividades levam ao interior das igrejas multidões de fiéis. Então é claro que o contacto físico entre eles se dá de modo inevitável... mas todos procuram cingi-lo ao limite da maior discrição possível, movendo-se pouco, e de forma cerimoniosa.

[12] Ao passo que, no interior do templo, mesmo os familiares se dirigem uns aos outros de modo contido, discreto.

[13] A carência de sanitários públicos, sempre insuficientes (de resto, só há pouco tempo eles entraram em uso) faz com que, nas festas de largo, os homens urinem pelos cantos um pouco mais discretos da via pública, quase sempre sob as vistas de outros cavalheiros, tocados pela mesma necessidade. Mesmo as mulheres aficionadas de festa de largo, duvido que não tenham mijado na rua alguma vez. Nos recantos que podem ser aproveitados, não é incomum que alguns casais ávidos consumem atos sexuais mais ou menos completos... ou cheguem muito perto disso. Sempre há, por outro lado, os que se embebedam e dormem na rua.

[14] A Festa da Ajuda ainda é celebrada, com menos pompa, e seu carnaval se atenuou. Mas ainda se faz. Recuo aqui a uma época em que era muito mais animada.

[15] Para uma descrição completa do ciclo festivo da Ajuda ver Nascimento, 1995. O autor não se preocupou muito em caracterizar diferentes fases da evolução do festejo. Seu relato parece um pouco impreciso por isso. Mas ele descreveu bem muitos dos seus elementos, como a figura do *mandu* que aparece na folia cachoeirana: "O mandu é um personagem representado por uma figura viva amorfa. Faz-se um mandu colocando uma 'arupemba' (peneira confeccionada com fios de palha) sobre a cabeça da pessoa e sobre ela um lençol branco preso no pescoço ou solto. Veste-se ainda na pessoa um paletó branco, em cujas mangas é atravessado um cabo de vassoura... Por fim, veste-se uma calça branca de tamanho maior que o da pessoa. No final, é uma figura irreconhecível... um egun (espírito)."

[16] Já foi muito animada a diabrura da festa cachoeirana, que hoje não ocorre mais com a mesma intensidade. Há quem diga que a origem do costume remonta ao tesouro dramático dos jesuítas. Seria um recurso de catequese: os bons padres empregariam essa mascarada para incutir nos índios o temor de Deus – e salvá-los do que encenavam... A terra foi tão bem cristianizada que logo se acabaram os seus antigos habitantes pagãos, mas o drama edificante prosseguiu como tradição popular associada aos festejos do Orago do velho templo cachoeirano. Teria sofrido mudanças, de modo que as autoridades eclesiásticas com freqüência se opuseram à realização do folguedo de (suposta) origem pia, achando-o muito carregado de paganismo... Na verdade, a diabaria foi aqui reinventada: trata-se de um velho costume carnavalesco europeu, ibérico (ver Baroja, 1979:237 sobre os *cachidiablos*). Mas emprestou-lhe um novo alento sua reinterpretação no código de ritos afro-brasileiros. Nascimento (1995) relaciona diretamente com Exu a figura mais assombrosa do "terno da negrada", figura que veio a singularizar-se: ele cita um festejo do ciclo da Ajuda de trinta anos atrás, no qual saiu às ruas, nesse terno, "a figura do diabo (Exu) representado por um negro peixe conhecido por Losa. Na frente da massa lúdica ia ele com o corpo seminu e untado com azeite de dendê e pó de carvão, vestido com um calção vermelho com um rabo de boi. Na cabeça, vestia um gorro também vermelho com dois cornos bovinos e nas mãos um chocalho de latão e um tridente.Losa conseguia não só amedrontar as crianças. Pessoas adultas saíam em polvorosa ao ver aquela figura de olhos arregalados, bêbado, rindo freneticamente e correndo de um lado para o outro como se estivesse em busca de alguma coisa."

[17] Um samba entoado nessa altura da festa, marcava a passagem: *A Capela da Ajuda já deu o sinal/ - Tira a másc'ra, careta!*

[18] Já segundo me contou um dos dirigentes do "Cheiro de Amor" (o empresário Valter Alves Brito Filho) desde a sua fundação os responsáveis por esse Bloco e pelo respectivo *trio elétrico* levam-no à famosa basílica de Itapagipe, todo ano, antes da primeira saída carnavalesca; lá permanecem por algum tempo em silêncio, sem tocar, enfeitando o carro com fitas do

Senhor do Bonfim; depois partem de maneira discreta, prontos para o carnaval. Além disso, na sua concentração, antes de partir para a rua, os músicos do trio elétrico desse Bloco tocam o *Hino do Senhor do Bonfim*, que todos ouvem com muito respeito.

[19] Há outros, que aqui não considero: trata-se de uma heortologia muito rica.

[20] No Carnaval, um ato celebrado no templo ocorre **depois** que ele acaba: a cerimônia da Quarta de Cinzas, de que hoje só participa gente que **não** vai ao Carnaval . No passado, um número não insignificante de recém-foliões comparecia então ao templo, para purificar-se. As festas da Semana Santa são apenas "festas de igreja"... embora envolvam procissões que, no efêmero transcurso, estendem além dos limites dos templos o espaço sagrado desses edifícios – sua origem e destino. De acordo com a percepção popular, tradicional, a Semana Santa é o que também se chama de Semana da Paixão; no Domingo da Páscoa, ela já chegou ao fim.

[21] V. Bastide, 1945. Segundo contam, um soldado que lutou na Guerra do Paraguai tinha feito o voto de lavar a basílica do Bonfim, se retornasse com vida a Salvador. De volta da guerra, ele tratou de cumprir a promessa, e muita gente apareceu para ajudar, com grande entusiasmo... Mas há quem diga que a *Lavagem* era realizada desde os fins do século XVIII, por senhoras devotas que a faziam com suas escravas, preparando a igreja para a festa propriamente dita. A edificação da Basílica foi concluída em 1754, abrigando a imagem do Senhor do Bonfim, trazida em 1745 de Setúbal (Portugal) por Teodósio Rodrigues de Faria, oficial da marinha lusitana. A respeito veja-se Verger, 1975.

[22] Daí o seu título de *Babá Oké*, o "Pai da Colina".

[23] Ouvida nos degraus da igreja do Bonfim, pouco depois da *Lavagem*. As outras frase que cito nesta passagem também foram registradas no mesmo lugar.

[24] Cf. Serra, op. cit., p. 236-7.

[25] Há nisso uma negação da hierarquia, acentuada pelo fato de que as diferenças sociais tendem a diluir-se na massa dos alegres devotos.

[26] Refiro-me à cultura das antigas sociedades escravistas portuguesa e brasileira, em que os trabalhos manuais eram desqualificantes, estigmatizados como ocupação de cativos, e a *gente boa* não podia prestar estes baixos serviços. Nas lavagens de templos luso-brasileiras, mesmo nobres, gente rica e poderosa, participavam do serviço de faxina, misturando-se aos subordinados, para demonstrar assim humildade diante de Deus... Isso propiciava mais uma inversão (mostrando o rico a cumprir função de pobre, o poderoso numa prática humilde) e ainda uma certa confusão (uma certa mistura de categorias: pois evidentemente servos e

"arraia miúda" também participava da alegre labuta). Issos por certo estimulava o sentimento da *communitas*.

[27] São tradicionais e animadas as das capelas da Pituba, de Itapoã e Arembepe, por exemplo.

[28] Em algumas regiões da Europa, elas as preservaram até bem depois – até à época contemporânea, ou quase.

[29] A exemplo da de *Corpus Christi*. na França medieval, por exemplo. Ver a propósito Bakhtine (1970: 229-30).

[30] A propósito ver Burke, 1989.

[31] Cf Cox, 1974:11.

[32] Acha-se uma bonita descrição das Folias do Divino, como eram celebradas no Brasil do século passado, no clássico de Manoel Antonio de Almeida *Memórias de um Sargento de Milícias* (cf. Almeida, 1959:110): "Durante os nove dias que precediam o ao Espírito Santo, ou mesmo não se sabe se antes disso, saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de nove a onze anos, caprichosamente vestidos à pastora: sapatos de cor de rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas ou forrados de seda, tudo isso enfeitado com grinaldas de flores e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um desses meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma música de barbeiros, e precedidos e cercados por uma chusma de irmãos de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam."

"O imperador, como dissemos, ia ao meio: ordinariamente era um menino mais pequeno que os outros, vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados, chapéu de pasta, e um enorme e rutilante emblema do Espírito Santo ao peito; caminhava pausadamente e com ar grave."

"Confessem os leitores se não era coisa deveras extravagante ver-se um imperador vestido de veludo e seda, percorrendo as ruas cercado de um rancho de pastores, ao toque de pandeiro e machete. Entretanto, apens se ouvia a ao longe a fanhosa música dos barbeiros, tudo corria à janela para ver passar a Folia: os irmãos aproveitavam-se do ensejo, e iam colhendo esmolas de porta em porta." Para o conhecimento das Folias do Divino contemporâneas, o melhor estudo etnográfico é um fime, um documentário de Hermano Penna.

[33] E quiçá também pelo fato de que a essa devoção do Divino dedicavam-se muito especialmente cristãos-novos de origem açoriana.

[34] Cf. Almeida, op. cit., p. 111.

[35] A propósito, veja-se Verger, 1981.

[36] Pipocas.

[37] sede da Colônia dos Pescadores do Rio Vermelho.

[38] Do ponto de vista dos estritamente (exclusivamente) católicos, a Festa do Bonfim é a que se celebra na igreja no segundo domingo depois da Epifania, culminando numa missa solene, e afora este dia consagrado envolve ainda um novenário. Pois bem: a rigor, a festa "estritamente católica" viu-se **interrompida** pela da *Lavagem*: na quinta-feira em que esta acontece (a que precede o segundo domingo depois da Epifania), a igreja não se abre... E para compensar a interrupção, os fiéis principiam a novena um dia antes. Ora, como se viu, o dia assim perdido para a devoção do pessoal da novena envolve ainda um rito que é sacro... para outros.

[39] Hoje, no cortejo do Bonfim, ainda se vê alguns cavaleiros; ainda comparecem carroças decoradas de maneira jocosa, puxadas por animais fantasiados, transportando foliões devotos; continua a haver ciclistas que enfeitam seus veículos da mesma forma garrida. Mas isso ocorre em muito menor proporção que antigamente.

[40] Consagrou-se um dito popular, ainda corrente entre os mais velhos, empregado na crítica a pessoas vaidosas que se vestem de maneira pouco discreta: *– Fulano está tão bonito que parece um jegue da Lavagem!*.

[41] Em 1996, os *trios* sofreram o controle de uma primeira medida restritiva: apenas duas horas depois da partida do pessoal da *Lavagem* eles puderam começar a tocar, e só podem ir até a altura do Mercado do Ouro.

[42] Atualmente já não se permite armar barracas de bebida na Colina propriamente dita. Mesmo assim, a *Lavagem* não se faz sem dificuldade...

[43] Em 1997 a Polícia Militar armou três barreiras para permitir às *baianas*, às autoridades e aos membros do *Afoxé Filhos de Ghandi* (cuja participação no evento veio a tornar-se tradicional) acesso um pouco mais fácil ao palco do rito, o adro da Igreja do Bonfim: só relaxou este esquema aos poucos, depois de realizada a breve cerimônia.

[44] O boom da Contorno não se deu por acaso. Tratou-se de uma iniciativa programada por grupos, empresas e agências que hoje tocam os negócios mais lucrativos do carnaval baiano. Fez-se um investimento muito calculado, e não desprezível. Alguns dos camarotes estavam tão bem equipados que, além de confortáveis sanitários e de lanchonete, tinham até posto médico para pronto atendimento. Além do mais, mesmo tendo seus trios a desfilar na avenida, os blocos não descuidaram de prover os respectivos camarotes com bandas, de modo que seus clientes, se quisessem, podiam brincar sem descer à rua. O principal interesse dos

grupos carnavalescos que armaram camarotes na Contorno durante a festa da Lavagem do Bonfim era a propaganda, o aliciamento da clientela para o carnaval propriamente dito: vendendo como ingressos, a preços entre 20 e 30 reais, camisas com suas marcas, fizeram bem sua propaganda. Uma reportagem do jornal *A Tarde*, publicada na página 2, na sexta feira, 17 de janeiro de 1997 (o dia seguinte ao da Lavagem do Bonfim), mostra que esses promotores não se frustraram: Segundo os dirigentes das entidades [carnavalescas], "faltou para quem queria". André Soledade, diretor da Timbalada, disse que as camisas (a R$ 20,00) acabaram na terça feira. O bloco produziu novas camisas e vendeu por R$ 30,00, mesmo assim ainda ficou muita gente insatisfeita porque não conseguiu comprar a sua. O Cheiro de Amor optou pela divulgação do bloco. Vendeu apenas 100 camisas, a R$ 25,00, mas fez cortesia a mais de mil pessoas. Ari Ribeiro explicou que se gasta até R$ 40.000, 00 para fazer um camarote com a estrutura apresentada ontem. (...). Soledade afirmava que o [camarote] da Timbalada estava capacitado a abrigar até sete mil pessoas, mas ficou com cinco mil porque o bloco não quis "inchar"o local. No camarote do InterAsa, 1700 foliões pulavam no salão principal e mais 400 divertiam-se no anexo. Aleô de Almeida, gerente de Alimentos e Bebidas do Hotel Tropical, que fez parceira com o Bloco, afirmou que o objetivo da divulgação e da mostra que o InterAsa vai apresentar no Carnaval foi atingido. É perfeitamente correta a manchete que encima a reportagem citada*: Avenida Contorno foi palco de prévia do Carnaval 97*... Mas houve outros "camarotes": alguns foliões preferiram curtir a "Festa do Bonfim" no mar, em barcos e escunas – com muita bebida, música e "agito carnavalesco" a bordo, evidentemente. É claro, pois, que essa festa desligou-se, em grande medida, do foco local anterior e se esparramou, lembrando muito a folia de Momo. O componente religioso já não motiva a maioria dos envolvidos no "mega-evento"... Mostra-o bem a declaração de um estudante à mencionada reportagem:-"A gente deixa essa coisa de igreja para os mais velhos de idéias." A carnavalização da festa do Bonfim foi mesmo profunda... A propósito, vale a pena citar um trecho de uma crônica do Arcebispo da Bahia (o Cardeal Dom Lucas Moreira Neves) publicada em sua coluna "Mensagem Dominical" (*A Tarde*, 19 de janeiro deste ano de 1997): "... o evento [a festa da Lavagem] de católico só tem os sentimentos íntimos e invisíveis dos católicos, poucos ou muitos, que chegam até o templo e rezam um *Pai Nosso* ou fazem o sinal da cruz; de *afrobrasileiro* só tem os cinco minutos de abluções das "baianas" que logo se retiram, um tanto constrangidas; no mais, a "lavagem"é evento lúdico, *marketing* e *merchandising* de pessoas e grupos, bebida, a inevitável licenciosidade. Cada ano mais, torna-se *prévia* e *ensaio geral* do carnaval, com todos os ingredientes, e uma gigantesca empresa com altíssimos investimentos e não menores lucros."

[45] Outros, não poucos, vão ao Bonfim no dia da Lavagem, porém mais tarde, bem depois da celebração desse rito: à noite, por exemplo.

Roda

I. Abertura

Tratarei aqui de um procedimento lúdico que pode ser tomado como uma unidade simbólica elementar, passível de articulação com outras, na tessitura de festas tradicionais baianas, mas corresponde a um folguedo costumeiramente realizado, também, fora desse contexto – a diversos pretextos... e, muitas vezes, sem outro fim que um desfrute imediato. É hoje bem menos comum em grandes festas de largo do que anos atrás: perdeu espaço, nas duas últimas décadas, para danças que tiveram origem em seu repertório, e se popularizaram através da *performance* de conjuntos celebrizados pela TV (os grupos de pagode). Mas resiste sempre, no Recôncavo e em bair-

ros da gente pobre de Salvador, onde ocorre em pequenas festas, em ajuntamentos domingueiros, em "roças" de candomblé, *academias* e pontos de encontro de capoeiristas etc. Refiro-me ao *samba de roda:* uma dança popular que se realiza em pequenos grupos, ao som de músicas que eles mesmos produzem. Pretendo mostrar que esta *brincadeira* tem certa polivalência e também pode, em determinadas oportunidades, constituir um rito **sacro**. Vou abordá-la aqui no interesse de uma análise da oposição de sagrado e profano, no horizonte cultural onde esse folguedo tem lugar. O estudo etnológico da forma que compõe o samba de roda parece-me muito necessário,[1] mas não tratarei detidamente de sua estruturação musical e coreográfica. Vou ater-me a sua sociologia.

II. Primeiros passos

Segundo já indica o nome do folguedo de que vou tratar, na sua execução os atores se dispõem em círculo. Mas eles não se deslocam num movimento conforme a figura que delineiam – como sucede, por exemplo, numa ciranda, em que os dançarinos evoluem em conjunto e fazem mover-se a roda por eles formada, seja no sentido anti-horário, seja no dos ponteiros do relógio, ou em ambos alternadamente. Na dança que examino, a roda não gira... Os seus componentes cantam, batem palmas, tocam (ou não) instrumentos diversos, e movem-se em leves balanços, no ritmo que produzem, sem sair contínua e sincronicamente do ponto que cada qual ocupa na circunferência: desloca-se um de cada vez para o centro, onde o dançarino destacado executa um solo. Este se conclui com a escolha de um substituto através de uma invitação cifrada num gesto convencional: a *umbigada*, ou

uma espécie de vênia que a representa; ou ainda – no caso do "samba de esparro" –, um toque de joelho na coxa, que pode ser apenas insinuado.

Também ocorre duas pessoas ocuparem o centro da roda ao mesmo tempo e executarem um animado dueto coreográfico. No *samba de esparro*, é mesmo indispensável a presença de dois no centro: um começa a sapatear e outro invade a roda, a imitá-lo, até que um deles leva uma rasteira e sai; o outro permanece até ser derrubado por um novo "desafiante". (Quase sempre, rasteira e queda são fingidas. Na forma burlesca, que é a mais comum desta dança "de esparro", segue-se uma convenção tácita: o sambista que já antes se achava no meio da roda é sempre o que "cai", tendo de sair).[2]

O processo mais comum de execução do samba de roda "clássico" é o dos "solos" propriamente ditos. Neste caso, encerrada a sua exibição no meio da roda, o dançarino não volta (não precisa) ao ponto exato de onde saiu: como regra, toma, na circunferência, o lugar daquele que o substitui no centro. Essas substituições não se sucedem numa ordem predeterminada. Fazem-se a capricho... mas todos acabam dançando muitas vezes os "solos" e eventuais "duetos".

Como os dançarinos, as cantigas, em que uma frase central é cercada por estribilhos, sucedem-se caprichosamente, sem ordem preestabelecida. Espalham-se num jogo de antífonas. Suas letras, muito curtas, sugerem relances de um mundo vislumbrado entre cintilações, onde as imagens se acendem e apagam num imprevisível limbo musical: a labareda que corre, o rumor de folhas secas, um moinho queimando, a senhora que limpa a colher na barra da saia, o apelo do bezerro faminto... Às vezes, encerram pequenas anedotas: uma aparição no mato, a encomenda de um impossível balaio

de cascas de camarão, um jogo de baralho às portas dos mortos... Instantâneas figuras que se perderiam da retina, ou ficariam cegas na opacidade do trivial, salvam-se pelo milagre órfico de uma melodia que as faz brilhar com a graça do novo. A seqüência das cantigas não é regida por uma ordem lógica; elas sugerem fragmentos de um tempo que a música refrata.

Hoje existem grupos de samba de roda organizados, com dançarinos profissionais. Mas nos contextos em que este *brinquedo* se realiza de um modo espontâneo, ele toma a forma da ocasião. O número de participantes não é fixo, e a composição do grupo se verifica variável: em princípio, entra quem quer, desde que goste e saiba dançar "sem perturbação". Os dançarinos que tomam a iniciativa do brinquedo são sempre amigos, ou pelo menos conhecidos uns dos outros – mas "abrem a roda", fazem espaço para outras pessoas que cheguem com evidente disposição de sambar. Esse gesto de cortesia tem como limite o sentimento da conveniência: não será feito se a roda já estiver muito grande. Por outro lado, quando lhes parece oportuno, os sambistas se divertem "botando na roda" pessoas tímidas, sobretudo mulheres. Mas quem "força a barra" pode dar-se mal... Lembro-me de um episódio que pode ilustrá-lo. Há pouco eu o contei a amigos que praticam com regularidade o samba de roda; de acordo com eles, embora o caso não seja comum, "é o tipo da coisa que sempre pode acontecer".

III. Volta

Certa noite, fui com um amigo à festa da Conceição da Praia, onde nos divertimos um bocado no largo, enquanto a novena transcorria na igreja. Acabamos

nos aproximando de uma roda de samba muito bonita. Ficamos *apreciando*, até que pessoas do grupo nos convidaram a tomar parte no brinquedo. Não foi preciso insistir muito... *Caímos no samba* com vontade. Porém não demorou a surgir um transtorno: um rapaz bêbado integrou-se ao grupo sem ser convidado, cantando alto demais e "atravessando" a música. Foi logo para o meio da roda, sem esperar um "chamado". Sapateava de forma espalhafatosa, como se quisesse todo o espaço para si. O dançarino do momento era um rapaz negro muito ágil, que logo mostrou não ter gostado nem um pouco da iniciativa do intruso: gingou à sua frente e aplicou-lhe uma bonita rasteira. A roda se desfez num segundo, como por milagre; e quando o *entrão* se levantou, enfurecido, levou uma *bênção*. Devo esclarecer que a bênção não foi um gesto sacramental: foi um golpe de capoeira que projetou o infeliz sobre um grupo de passantes, onde ele foi recebido com socos e tabefes. Meu amigo, "escolado" nesses assuntos, pois era um capoeirista experiente, puxou-me pelo braço, dizendo que era hora de procurar um canto mais sossegado. Concordei. Fomos para um pé de ladeira, perto da igreja. E foi a poucos passos daí que a mesma roda de samba voltou a reunir-se, pouco depois. Todos comentavam que o intruso era um "caceteiro", "criador de caso", "mau elemento".

Em pouco, o brinquedo recomeçou.

Eu até hoje discordo da classificação que os camaradas da roda deram ao infeliz perturbador. Não creio que ele fosse um "caceteiro" (ou "maloqueiro", como também se diz). Este nome é aplicado ao tipo de pessoa que vai a festas com o propósito de procurar briga: em geral, um especialista em brigas de rua, nada ingênuo.[3] Os "pegas" em festa de largo costumam ser instantâneos, e quem entende do assunto nunca deixa de seguir uma regra bá-

sica: a do "bateu, saiu", regra conhecida mesmo por pessoas que não têm gosto, nem preparo, para entrar em fuzuê. Pelo menos teoricamente, até eu a conhecia.[4]

Segundo explicam os peritos, uma pessoa atingida num "bolo", num tumulto, não deve preocupar-se em retribuir exatamente a quem o golpeou. Consiga ou não "devolver" a porrada, "batendo para abrir caminho", o importante é que se afaste rápido do epicentro da confusão. Nas Academias de Capoeira ensina-se que nesses casos o melhor mesmo é "recolher o barco", distanciar-se do fuzuê. De fato, quando surge o "bolo" numa festa de largo, "quem tem cabeça" afasta-se com rapidez, abrindo claros onde os contendores se isolem... mesmo porque na intervenção da polícia sobra pancada pra todo o mundo. O *caceteiro* que tem experiência cria a briga e sai logo, deixando-a com outros. O rapaz bêbado do caso que relatei era forte, parecia disposto ao confronto, mas não mostrou competência na briga de rua. Levou um duro golpe do sambista indignado, apanhou dos passantes que atingiu sem querer – e foi o único preso.

Eu confesso que fiquei um pouco assustado com o procedimento do pessoal daquela roda de samba. Mas o amigo com quem eu estava farreando na ocasião teve outro parecer: garantiu-me que os sambistas eram obviamente "de paz", pois tudo se limitou a um "chega pra lá" no "entrão": não fizeram render a briga... Acatei esse ponto de vista, e voltamos ao samba.

De novo, fomos muito bem recebidos. Em outras noites da novena, reencontrei o pessoal dessa roda, onde já fui tratado como "parceiro". Eram todos bons camaradas. Detestavam briga.

Raramente é drástica como no caso que narrei a reação dos componentes de uma roda de samba a um

intruso desabusado. Os sambistas podem apenas silenciar, sugerindo assim que o "invasor" não é aceito; podem afastar-se de maneira discreta, recomeçando o samba onde e quando não se acharem mais importunados. A tolerância com o "entrão" às vezes é grande: quando não se quer "barulho" nem se deseja interromper a dança.

Num samba "de esparro", o intruso/inconveniente tem mais oportunidades de ser acolhido. Apenas corre o risco de transformar-se num saco de batatas. Se for mesmo *caceteiro*, é capaz de conseguir uma briga e tanto: este samba é uma especialidade de capoeiristas.[5]

Na sua maioria, as rodas de samba são muito acolhedoras. É preciso que o freguês seja um grande chato para ver-se considerado um intruso num círculo desses, onde a empolgação alimenta a receptividade.

IV. As marcas do samba: mimo e momo

O samba de roda, eu dizia, em grande medida se realiza com elementos de ocasião. Até o contingente dos sambistas varia, pois muitas pessoas entram e saem do brinquedo enquanto ele transcorre. Este folguedo joga com o acaso, e em certos aspectos o imita. O modo como o grupo se reúne dá a idéia de uma formação espontânea, mesmo quando não é tanto assim. Os *parceiros* se dispõem em roda, como se fossem conversar, e o samba começa... Viola ou violão, pandeiro, ganzá, chocalho, triângulo, reco-reco, são instrumentos clássicos na orquestra do samba de roda, que ainda admite cuíca, atabaque ou timbau, cavaquinho, banjo, etc.[6] Mas a falta desses instrumentos não constitui obstáculo sério para que o brinquedo se realize: a rigor, basta que haja disposição para cantar e bater palmas. Além disso, objetos

variados costumam transformar-se em instrumentos musicais nas rodas de samba: caixas de fósforo, pequenos pedaços de madeira percutidos um contra o outro, prato e garfo cuja raspagem faz um som festivo, cacumbu e garrafa de cerveja, de tinido alegre... Assim como os instrumentos podem ser improvisados, as cantigas também – pelo menos em parte. São muitas aquelas em que frases novas têm de ser criadas para combinar-se a um refrão. A roda de samba é um pequeno laboratório de criação musical.

Por outro lado, embora existam passos característicos (como o *miudinho*, o *corta-jaca*), o improviso coreográfico é indispensável nesse desempenho.

Uma outra característica importante do samba de roda vem a ser a simulação/dissimulação de disputas encenadas no centro do seu círculo musical. Os dançarinos parecem competir em perícia, sucedendo-se uns aos outros com entusiasmo crescente, na elaboração de fantasias coreográficas cada vez mais complexas.

Mas ninguém ganha, ou perde, nessa competição.

No *esparro*, há um duelo fingido, em que todos os participantes têm vez de “derrubar” e “cair”.

Só em casos excepcionais o jogo das rasteiras se torna real.

Quando um homem e uma mulher dançam no centro da roda, por vezes mimam uma cópula que toma jeito de “luta amorosa”: o tipo de embate em que só há vencedores.

Por fim, os versos improvisados podem ser alternados num breve desafio, mas é raro que ele progrida a ponto de tornar-se uma verdadeira polêmica. O *sotaque* já foi muito praticado, mas perdeu terreno.[7]

Acontece, às vezes, que as cantigas sugiram um confronto burlesco entre o dançarino do centro e o coro da roda, que o impropera de forma humorística; a res-

posta pode ser cantada e/ou coreografada, sempre com muito humor.

Aliás, é típico desta manfestação lúdica o toque jocoso. As letras das cantigas são freqüentemente cômicas, ou encerram alusões maliciosas, dichotes, gracejos; a dança costuma oscilar entre o sensual e o burlesco, que combina de diversos modos.

V. Outras marcas: o erotismo

O erotismo constitui um traço marcante do samba de roda, que o assinala quase sempre. Essa dança dá destaque a movimentos da cintura pélvica e das coxas, que se projetam para a frente em rápidas flexões dos joelhos. O impulso projetivo é mais explorado pelos homens, ao passo que as mulheres capricham em produzir oscilações ondulatórias dos quadris: é o que se chama *mexida*, *remelexo*, ou *mexer as cadeiras*. Podem combinar-se com a *mexida* movimentos primeiro descendentes, depois ascendentes, do corpo da bailarina, obtidos através de gradual flexão dos joelhos, em lances sucessivos e bem ritmados, com pequenas síncopes, de modo que a movimentação no eixo vertical se verifique mais lenta, em contraste com a rapidez da "circulação" dos quadris (estes sugerem, de fato, um movimento espiralado): trata-se da seqüência conhecida como "peneirar". A dançarina a executa, quase sempre, com as mãos na cintura, e às vezes inclinando um pouco o corpo para trás; então as mais peritas movem também a cintura escapular (nesse caso, deixam os braços meio pendentes, cotovelos próximos aos flancos, antebraços um pouco afastados) de modo que os seios estremeçam de maneira rítmica, com ondulações de intensidade vari-

ável. O “peneirado” pode ser uma seqüência curta, ou longa. Na curta, a dançarina o detém antes de acentuar a flexão dos joelhos, abaixando-se um pouco, apenas; na mais longa, ela aproxima tanto quanto pode os quadris dos calcanhares, e o faz inclinando ou não o corpo; a inclinação para trás a obrigará a abrir um tanto as pernas. O mais comum é que a moça mantenha os joelhos próximos um do outro e desça verticalmente, devagar, com os movimentos de quadris de que falei. Nesse caso, ela manterá uma das mãos na cabeça, como que “amparando” o occipital, e a outra na cintura; ou as duas mãos na cabeça, com os dedos entrelaçados por trás do occipital; ou ainda uma das mãos na cabeça e a outra no ventre, como se o comprimisse de leve, com os dedos voltados para baixo, pouco acima do púbis. À “descida” segue-se uma pequena “subida” – e esses movimentos descendentes/ascendentes se repetem no mínimo duas ou três vezes.

A seqüência coreográfica descrita corresponde a um mimo um bocado realista do desempenho feminino em um tipo de cópula (muito apreciado na Bahia) em que a mulher se faz penetrar por um homem deitado ou inclinado, movendo-se sobre ele com movimentos que têm o pênis como eixo. O nome popular desse tipo de coito é *coqueirinho*, e a perícia na sua execução dá grande prestígio sexual a uma dama. O desempenho coreográfico evocado eqüivale a uma demonstração artística, lúdica, dessa perícia, e também confere prestígio (erótico) à dançarina.

O *remelexo* pode ser imitado de forma cômica, um tanto rápida, pelos sambistas do sexo masculino, que simulam embaraço ou afetam uma grande emoção nesse desempenho: imitando as sambistas mais maliciosas, eles concluem o movimento descendente com uma expressão de êxtase comicamente marcada no rosto.

Quando um casal ocupa o centro da roda, muitas vezes a dançarina desenvolve uma seqüência parecida com a descrita mais acima, executando requebros em que projeta os quadris. O seu companheiro então agacha-se e estende as mãos, palmas para cima, como se fosse amparar-lhe as nádegas, e acompanha a *descida* da parceira abaixando-se cada vez mais, na mesma proporção em que ela efetua seu progressivo agachamento; mas não a toca. Nesse dueto, o *partner* masculino compõe sua máscara facial com expressões cômicas de incredulidade.

No centro da roda, homem e mulher por vezes executam mimos muito expressivos de atos sexuais, sem nenhum contacto físico, mas com um realismo mímico impressionante. [8]

Nessa dança, o homem faz os movimentos de penetração, a que a parceira corresponde com requebros e olhares lânguidos, como se a cópula fosse real. Também ocorre o mimo da cunilíngua, que o dançarino executa semi-agachado, a pequena distância da parceira, enquanto ela se requebra num frenesi crescente, até "chegar" a um êxtase simulado.

Tanto quanto sei por testemunho direto, esses mimos claros de atos sexuais só costumam ser executados nas rodas quando se canta, ou passa a cantar, os *sambas de putaria*. Hoje, de acordo com meus informantes, a dança "...tá mais liberada: o pessoal não espera cantiga de sacanagem para fazer um escrache".

Em geral, a abertura do "samba de putaria" é uma cantiga com esta letra:

Pau dentro
Pau fora
Quem tiver pau pequeno
Que vá embora!

Na noite do episódio que relatei páginas atrás, a roda de samba a que me incorporei era, a princípio, composta só de homens, mas já de madrugada foram aí acolhidas prostitutas vindas de *castelos* da Ladeira da Montanha e do Taboão. O repertório da roda mudou imediatamente, e as danças acompanharam o novo teor. Isto se passou nas imediações da basílica de Nossa Senhora da Conceição.

No momento, lembrei-me logo da primeira vez em que assisti a esse tipo de dança: foi na festa da Ajuda, em Cachoeira, defronte da igreja da Virgem que todos veneravam. Eu era então um garoto, e fiquei muito espantado... O sambista que puxava as cantigas era um senhor de meia idade, que eu tinha visto, de manhã, muito contrito, a rezar na igreja: *avé, avé*... De noite, ele cantava coisas muito diferentes no largo do outeiro, perto da mesma capela.[9]

Não tenho a menor dúvida de que o velho samba de putaria é a fonte original de inspiração de muitas danças "novas" (como a dança do *tchan*, a "da bundinha", a "da garrafa" e similares) criadas por grupos baianos que atualmente fazem grande sucesso.[10]

O (antigamente) chamado "samba de putaria" nunca foi a única variante dessa matriz coreográfica a empregar elementos eróticos. Apenas os acentua de maneira muito explícita.[11] Em qualquer de suas formas, o samba é sempre rico de sensualidade...

Mas há outros esquemas na dança das rodas de sambistas: o "puladinho" e o "panha-laranja", por exemplo, são passos que exigem do dançarino uma perícia ao pé da letra acrobática: encantam pela leveza que imprimem à dança.

A leveza chega a ser hierática em um estilo muito especial do samba de roda, em uma seqüência às vezes

chamada de "serenado", em que as dançarinas parecem deslizar, executando movimentos rápidos dos pés, enquanto mantêm o corpo relativamente imóvel da cintura para cima.[12]

No *samba duro* prevalecem os gestos, as expressões e os cines miméticos jocosos: a imitação de uma caminhada claudicante, do deslocamento de um velho encurvado etc. Nesse estilo, faz parte da técnica coreográfica a imitação de um movimento parcialmente tolhido, com "hesitações". Há um pouco de pantomima nessa modalidade de samba de roda.

No *esparro*, a pantomima se orienta para a construção de uma armadilha que se elabora de forma cômica: um dos parceiros deve surpreender o outro com uma rasteira, de modo que precisa "distraí-lo"... O efeito humorístico é natural num jogo em que os antagonistas, ambos dispostos a enganar um ao outro, para isso devem fingir ingenuidade.

Num estilo muito bonito e difícil do samba de roda, o movimento básico é de pequenos rodopios com oscilação lateral do corpo: o dançarino se projeta como se fosse cair, tombando de lado, e interrompe a queda de súbito; evolui girando mais ou menos o corpo. A dança combina "tombos", oscilações e rodopios rápidos que sugerem um arrebato. Esse estilo é conhecido como "samba de caboclo", pois caracteriza uma dança entusiástica das pessoas em transe nas "aldeias" ou "terreiros", quando os divinos *caboclos* se manifestam.

Há, portanto, procedimentos diversos no samba de roda, que não se limita ao registro erótico. Mas ele sempre tem a marca da sensualidade.[13] Isso vem das origens...

VI. Antecedentes

A palavra quimbundo *semba* quer dizer "umbigo", mas também designa uma coreografia ancestral do samba – chamado por um termo seu cognato. Essa coreografia foi documentada por viajantes, no século passado, na região de Luanda. Sarmento (1880)[14] assim a descreve:

> O batuque consiste [...] num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chama *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo.

O citado Sarmento destaca ainda o teor erótico da *performance:*

> A letra das canções gentílicas é sempre improvisada, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria, ou de façanhas guerreiras. Há negros que adquirem fama de improvisadores [...] Os cantares que acompanham essas danças lascivas são sempre imorais, e até mesmo obscenos [...]

Capelo e Ivens (1881)[15] registraram a mesma dança entre os nativos de Caconda:

> [...] dos grupos,em redor, saem alternadamente indivíduos que no amplo espaço exibem seus conhecimentos coreográficos, tomando atitudes grotescas. Por via de regra, são estas representadas por mímica erótica, que as damas, sobretudo, se esforçam por tornar obscena [...] Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o ventre na primeira *ninfa* que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas.

Os mesmos autores descrevem o batuque conguês como:

> [...] uma espécie de pantomima em que o assunto obrigatório é sempre a história de uma vigem a quem são explicados os prazeres que a esperam quando o *lembamento* (casamento) a fizer mudar de estado, e outras obscenidades[...]

Apesar de vazados num tom grosseiramente preconceituoso, esses testemunhos são úteis por mostrar elementos que são característicos do samba de roda brasileiro já presentes nas tradições coreográficas africanas das quais ele se originou.[16] Essas tradições o associam de maneira ineludível a um campo ritual, e particularmente à iniciação amorosa: referem-no a uma celebração de embates de diferentes tipos – sexuais, guerreiros e mágicos – interconectados na mesma construção metafórica e reproduzidos em mimos voltados para uma catarse jocosa. A metáfora circunda um território (também) ocupado pela religião: muitos autores afirmam que, entre os bantus, o samba (as danças originadoras do samba) demarcava(m) um culto realizado ao ar livre.[17] Ora, nessa afirmativa está implícita uma oposição entre tipos de desempenho ritual diferenciados segundo o espaço de sua *performance*: entre ritos que tinham lugar em recintos fechados e ritos executados em campo aberto... Já o samba de roda baiano tem (ou tinha) um *locus classicum* no largo, diante de igrejas, em grandes festas religiosas da tradição popular: parece manter uma secreta relação de complementariedade com desempenhos sacros que se desenvolvem no interior de templos.[18]

VII. O samba de roda e seus protagonistas. De novo o sagrado e o profano

O samba de roda mais comum é o que reúne no mesmo círculo homens e mulheres. Mas há rodas que são apanágio de homens adultos. Ainda que moças e garotos possam integrá-las nas *Academias*, as rodas de capoeira onde se pratica de forma clássica o *samba de esparro* são o domínio por excelência dos *bambas*. Os capoeiristas de rua procuram frisar esta caracterização.

Por outro lado, existem rodas de samba exclusivamente femininas, que se formam em ocasiões festivas. Algumas delas admitem uma orquestra masculina, de músicos que não dançam. Outras, nem isso: os homens podem assistir, mas não entram na brincadeira. Neste caso, as mulheres divertem-se em referências jocosas a seu gênero, ou ao sexo oposto.[19] Numa variante desse brinquedo, muito apreciada por senhoras casadas do Recôncavo[20], o coro dirige-se à dançarina do centro descrevendo seu esposo de forma pouco lisonjeira, através de sucessivos impropérios, a que ela responde sempre do mesmo jeito:

– Teu marido é marreteiro!
– Eu quero meu marido assim mesmo...
– Teu marido é descarado!
– Eu quero meu marido assim mesmo...
– Teu marido é semvergonha!
– Eu quero meu marido assim mesmo...

Tudo acaba quando o coro acusa:

– Teu marido é um pirobo![21]

Então a dançarina pula fora, protestando:

– Não quero mais esse diabo de marido!

Ao som de uma orquestra de homens, as *Irmãs de Nossa Senhora da Boa Morte,* de Cachoeira, executam uma dança muito bonita, alegre, de uma leveza hierática: um samba que tem lugar no termo dos festejos de um grande ritual onde se combinam cerimônias católicas e do culto aos orixás. Tem a ver com essas solenidades, constitui seu simétrico complementar.

Merece destaque também o samba de roda protagonizado por crianças, que o dançam no contexto do culto doméstico a divindades infantis: nos *Carurus de Cosme e Damião.* Sincretizados com os *Ibeji,* estes santos são concebidos como **gêmeos** e **meninos**. Seus devotos, em Salvador e no Recôncavo da Bahia, costumam propiciá-los oferecendo em sua homenagem um banquete em que as crianças têm a primazia, e onde o prato principal é o caruru, um creme de quiabos (que na ocasião deve ser feito bem viscoso, com muita baba).[22] Depois de servidos, os garotos e garotas cantam em roda certos sambas, a que os adultos apenas assistem, sem participar.

Existe ainda uma forma bem mais elaborada desse ritual, em que ele tem o começo assinalado por uma coreografia muito expressiva, protagonizada por sete garotos do sexo masculino, vestidos de branco. Dançando, os pequenos atendem ao apelo cantado das pessoas que oferecem o repasto:

Venha cá meu menino
Eu te dou de comer
Te dou de comer
Te dou de beber!

Assim convocados, os sete garotos, sempre a dançar, adentram o recinto onde os espera o caruru, depositado numa gamela ou em outra vasilha grande, no chão, diante do nicho dos *santinhos*. Logo rodeiam a vasilha e, no que cessa a cantiga, atiram-se à comida, que devem consumir sem uso de talheres.[23] Esses garotos (que então representam os *Ibeji*)[24] produzem sempre alguma confusão, comendo juntos na mesma vasilha: sujam-se e causam certa balbúrdia... coisas que, no contexto da festa, não apenas se tolera, mas se valoriza: seu "comportamento de poluição"[25] tem um sentido religioso que o torna desejável no ritual em apreço.

Há pouco, ao discriminar modalidades do samba de roda, fiz apelo a critérios muito simples: sexo e faixa etária dos participantes. Assim distingui três formas em que ele é praticado **por adultos**, a saber:

(1) a mais usual, envolvendo homens e mulheres;
(2) uma forma em que, pelo menos preferencialmente, ele é praticado só por homens;
(3) uma modalidade em que é praticado só por mulheres.

Verifiquei ainda que existe um samba de roda de crianças, de que identifiquei dois subtipos:

(4a) o rito mais simples, em que meninos e meninas têm participação;
(4b) um rito protagonizado apenas por sete garotos.

Aposto que o leitor não pensou na outra modalidade que agora assinalarei, fazendo apelo aos mes-

mos critérios... Eu também não esperava encontrá-la... Mas trata-se de coisa que acontece com certa freqüência aqui em Salvador: um samba de roda de adultos-crianças, onde alguns dos dançarinos podem ser relacionados com os dois gêneros.

Refiro-me ao samba dos *erês:*[26] *erês*, segundo o povo do candomblé, vêm a ser espíritos caracterizados como infantis, que tomam a *iaô* (iniciada) substituindo o *orixá* (divindade) num transe secundário. São ligados aos *Ibeji* na mitologia do culto. Atribui-se a um erê o mesmo gênero do orixá que ele sucede na cabeça devota: assim, uma *iaô* muito feminina, iniciada para *Oxossi*, ou *Ogum*,[27] por exemplo, quando em estado de erê vai identificar-se como um garoto... Conforme mostrei em estudos a respeito, os erês freqüentemente fazem emprego de uma linguagem chula, "obscena", e às vezes adotam "comportamentos de poluição" (lambusando-se ao comer, e sujando incautos... a quem oferecem sua comida). Isso tem um sentido ritual. Os gestos chulos e a linguagem "suja" das crianças divinas do candomblé correspondem ao padrão do que Evans-Pritchard (1971) chamava de "obscenidade prescrita".

Também no seu samba de roda, os erês seguem a pauta da aiscrologia[28]. Aí se acha, aliás, a principal diferença, em termos de repertório lírico e coreográfico, entre o samba dos *erês* e o das crianças humanas que dançam em louvor dos *Ibeji*, representando-os, no "caruru de preceito"... Note-se, porém, uma analogia em outro plano: o rito desse caruru protagonizado por crianças "de verdade" freqüentemente inclui alguma "lambuseira", um "comportamento de poluição".[29]

Por fim, lembre-se que os ritos dos *erês* e esses *Carurus de Cosme* ligam-se ao mesmo complexo de crenças.[30]

Fico por aqui. Creio ter mostrado uma coisa: a ambigüidade que constitui as festas de largo pode verificar-se também na variação de certos elementos a elas associados, quando se analisa sua *performance* em diferentes contextos. O samba de roda, que muitas vezes não passa de um puro folguedo, em outras instâncias constitui um rito de sentido inequivocamente religioso: por exemplo, no caso do samba dos *Sete Inocentes* – ou do que dançam os divinos *erês*... entre o sagrado e o profano.

Notas

[1] Uma gramática comparativa do samba que considere os múltiplos dialetos deste idioma músico-cinético seria um belo programa de estudos para a antropologia da arte brasileira. Confesso a limitação técnica que nesse ponto me restringe a referências impressionistas; pelo menos posso dizer que a minha experiência, no caso, é um bocado direta: deriva de uma longa, intensa e deliciosa observação participante.

[2] Em rodas de capoeiristas de rua, o samba de esparro costuma envolver disputas reais.

[3] Hoje – dizem meus amigos assíduos às festas de largo, que já não freqüento como antes –, os *criadores de caso* são os "malhados", adeptos da fisicultura e de artes marciais, que se divertem sadicamente procurando nas festas oportunidade de espancar os incautos por eles provocados. Não raro, são gente da polícia, que, de folga, ou à paisana, assim se divertem.

[4] Meu prudente pacifismo sempre me levou a ouvir com atenção os conselhos do Mestre Pastinha (e depois, do Mestre Gato) aos alunos que iam a festas de largo. Nunca aprendi a difícil arte desses mestres, mas gravei seus bons ensinamentos teóricos... e mostrei-me aplicado pelo menos numa coisa: sempre ia a essas festas em boa companhia, de amigos capoeiristas, tranqüilos, *escolados* e pacíficos, como *Iê, Fera, Mal, Bom Cabrito.*

[5] A briga ocorrerá com maior probabilidade se a roda for composta por bambas de rua, pois os de Academia têm uma disciplina mais severa: se um intruso perturba uma sua apresentação num largo, geralmente eles preferem acabar o folguedo a aceitar o conflito. Mas nem sempre fazem o que preferem...

[6] O berimbau não falta no samba de esparro, que tem lugar em rodas de capoeira.

[7] Chama-se de *sotaque* o improviso de versos, coplas, ou pequenas cantigas "satíricas"com que parceiros/rivais ironizam um ao outro, no samba.

[8] Num samba desses, já vi um dançarino tirar a camisa, torcê-la e colocá-la dentro do calção, de modo que o volume sugeria um grande pênis ereto. O camarada que vi dançar assim numa quadra de bloco, (depois de um ensaio) com uma moça bonita e desinibida, falou-me que "desse jeito é mais interessante" e que sua "providência" não tinha sido um improviso: "às vezes a gente dá esse toque, pra animar a parceira".

[9] Meus parceiros da roda de samba da Conceição, com quem fiz amizade, eram também católicos, e tinham muita fé na Virgem Maria. Não lhes passava pela cabeça a idéia de que seu samba pudesse negar-lhes a devoção.

[10] Há muitos anos, numa noite de farra, ao passar por uma velha rua do Centro Histórico de Salvador, encontrei formada uma brincadeira dessas; no momento, a principal dançarina era uma prostituta bêbada que evoluía no centro de uma roda composta por maioria de homens. Nas descidas do *remelexo,* sem sair do lugar, ela agachava-se aos poucos, quase tocando com o sexo o gargalo de uma garrafa posta no chão... A cena pareceu-me grotesca. Recentemente, esta mesmíssima dança foi lançada por um grupo de *pagodeiros* e tornou-se moda: passou a ser praticada em todo o país, até mesmo em festinhas infantis de classe média. Assisti na televisão a um show de variedades (em 1997) em que um dos membros da *Companhia de Pagode* contava como seu grupo inventou a coreografia da "dança da garrafa"... Por certo, houve uma coincidência, ou uma reinvenção. Como várias outras do gênero, esta dança da garrafa acabou consagrada pela mídia e difundiu-se por todo o Brasil. Numa reportagem publicada no jornal carioca *O Globo* de domingo, 2 de março de 1997, na seção "Jornal da Família", registrou Luciana Fróes o susto de uma senhora ao ir apanhar o filho , de 7 anos, na festa de um coleguinha: segundo ela contou à jornalista, quando chegou ao local da festinha – o *playground* de um prédio de classe média alta, no Cosme Velho –, o animador, contratado pelos pais do aniversariante, estava organizando um concurso entre as crianças. Todos deviam requebrar os quadris e ir abaixando o corpo até roçar a boca da garrafa de cerveja, no centro de uma roda... Meninos e meninas cantavam e dançavam assim, estimulados pelo animador... A jornalista comenta que "o susto dessa senhora é o de milhões de pais brasileiros"... pois as "danças sexuais", como as chama, tiveram um extraordinário sucesso no meio infantil.

[11] Pode-se então chegar ao chamado "escrache". Segundo me parece, o escrache tem um teor agressivo que se sobrepõe ao intento da provocação sensual. Envolve uma vontade de humilhação, tanto ativa como passiva. É a sensualidade com má fé.

[12] Trata-se de uma seqüência clássica no samba das Irmãs da Boa Morte, de Cachoeira, que o executam com seus trajes típicos, portanto com longas saias bordadas e chinelas – uma indumentária que oculta os movimentos das pernas e disfarça os dos pés, acentuando a impressão de deslizamento. Refiro-me às damas que compõem a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, tradicionalmente formada por mulheres negras e idosas de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. A propósito ver Nascimento, 1988.

[13] O próprio gesto que opera a substituição dos sambistas, que os faz suceder-se no centro da roda, tem qualquer coisa de evocativo de um contacto sexual: o toque dos umbigos. É verdade que geralmente a umbigada fica na menção, trocada por uma espécie de vênia. Ainda assim, continua sugestiva. A umbigada nunca se omite numa variante do samba mais em uso nas áreas rurais do Recôncavo e do sertão da Bahia: a que se chama, por isso mesmo, "samba de umbigada", ou "bate-baú".

[14] Cit. apud Carneiro, 1961b.

[15] Cit. apud Carneiro, 1961b.

[16] Sobre as origens do samba brasileiro, ver Tinhorão, 1988. A respeito dos batuques e sambas na Bahia do século XIX, ver Teles dos Santos, 1998.

[17] A propósito, ver Castro, 1976.

[18] Em Salvador e no Recôncavo, as rezas domésticas em honra de Santo Antônio (as trezenas) tradicionalmente se "complementam" com um samba de roda.

[19] Podem começar cantando, por exemplo: *Quanta mulher junta.../Ai que catinga de coisa!*

[20] Eu o documentei em Cachoeira.

[21] No dialeto da região, a palavra *pirobo* significa "homossexual", ou ainda "homem impotente".

[22] Na dita festa, o caruru não é servido sozinho: constitui a iguaria básica, a que se associam muitas outras, combinadas no mesmo prato: vatapá, feijão de omolocô, xinxim de galinha, feijão preto, abará, acarajé, acaçá, roletes de cana e pedaços de rapadura, banana frita, pipocas.

[23] Analisei este rito em outros estudos: cf. Serra, 1978 e 1981. Há muitos registros etnográficos acerca do *Caruru de Cosme...* Cf. p. e. Nina Rodrigues, 1977; Querino, 1938; Carneiro, 1936 e 1961a ; Ramos, 1940; Landes, 1967; Tavares, 1951; Bastide, 1978 etc.

[24] De acordo com seus devotos baianos, eles ao todo seriam sete.

[25] Sobre o simbolismo de semelhantes "comportamentos (rituais) de poluição", veja-se Douglas, 1976.

[26] Ver a propósito Serra 1978, 1980.

[27] *Oxossi* e *Ogum* são orixás masculinos, divindades masculinas.

[28] De *aiskhrós* ("torpe, chulo") e *lógos* ("enunciado") deriva o termo *aiskhrologia* que designa a linguagem obscena – e também o uso ritual desse tipo de linguagem, no grego antigo. Em estudos sobre o assunto, eu me vali da forma aportuguesada desse nome (aiscrologia) para designar condutas rituais de abuso verbal.

[29] A homologia entre obscenidade e sujeira é simbolicamente afirmada quase que por toda parte. Basta lembrar que o significado original do termo *obscenus* vem a ser *sujo.* Mas conforme demonstrei em outros estudos, onde analisei o complexo de crenças e ritos relacionados com as figuras dos erês e dos *Ibeji*, no mundo do candomblé, a conduta de sujamento e a aiscrologia (a linguagem chula, "obscena") têm um significado catártico, obedecem a um impulso de purificação.

[30] O samba de roda dos erês tem lugar durante o *Leri*, ou seja, no último dia de uma grande festa de orixá (de celebração de uma divindade), no contexto de um episódio ritual que corresponde a uma transição entre a vivência do sagrado e a rotina "secular", a vida comum a que se voltará em seguida. Os protagonistas do rito em questão – os erês –, vivem um estado intermediário entre a identidade do orixá e a da pessoa iniciada que o deus possui. Muitos desempenhos do *Leri* cifram o que cabe chamar, na seqüela de Van Gennep (1977), ritos de dessacralização. Um festival religioso como a festa de orixá envolve uma passagem da ordem normal do cotidiano para a sagrada, e um retorno ao campo da rotina. No processo cíclico assim configurado, cabe distinguir, segundo o conhecido esquema de Van Gennep, três fases, a saber: a de *separação*, a de *margem* e a de *dessacralização.* Comentando o esquema, Leach (1974) acrescentou à série, para efeito de esclarecimento, mais uma "etapa": a "fase'da "vida secular normal"; e ponderou que assim como à *fase de separação* corresponde a *formalidade*, à de *dessacralização* se correlaciona o que ele chamou de *mascarada:* momento em que os atores "condescendem em abusos". Estou aqui tratando de um assunto que se pode relacionar com o esquema em apreço... O caso não é isolado: em diferentes sociedades e culturas, é possível encontrar exemplo de festivais onde se realizam, de modo paralelo, mas compondo uma mesma unidade ritual, de um lado, cerimônias revestidas de formalidade, de outro, "mascaradas"ou "folias"...É o que sucede nas festas de largo baianas, como se viu.

O Triunfo dos Caboclos

I. Apresentação

Focalizarei agora um ritual que se desenvolve, em princípio, no domínio secular, mas possui também uma dimensão religiosa, tem a oposição **sagrado x profano** como um dos elementos de sua estrutura. Em princípio, ele pode ser classificado como um "rito cívico", pois envolve a celebração de uma data considerada, tanto popularmente como em termos oficiais, um marco da história política de um Estado, de um país. A data corresponde ao Dois de Julho: é quando se festeja o término (ocorrido em 1823) da guerra que libertou a Bahia e separou em definitivo o Brasil de Portugal. Na Bahia (como em todo o território nacional) a Independência do Brasil é oficial-

mente comemorada no dia Sete de Setembro – data que corresponde à de sua proclamação, ocorrida em 1822. O Dois de Julho é um feriado apenas estadual. No entanto, muitos baianos valorizam esta festa mais do que a outra, e nela participam com maior entusiasmo.

Estudiosos desse tipo de rito já notaram que a comemoração de festas cívicas do gênero costumam seguir um de dois padrões, em grande medida opostos. Em um caso, predomina o formalismo cerimonial: atos solenes que as autoridades protagonizam constituem a essência dos festejos, nos quais se vêem acentuados os valores da hierarquia e da ordem, através de demonstrações da força do aparelho estatal, realizadas com o mais ostensivo apelo a símbolos de poder. Nesse tipo de festa cívica, o povo quase que só participa como espectador. Para dar um exemplo bem curioso, é o que se verificava na antiga URSS, na comemoração do aniversário da Revolução Soviética. Já no outro modelo de comemoração cívica, a nota dominante é dada pela expressão informal, espontânea, do regozijo popular, manifesto de forma lúdica, às vezes um tanto carnavalesca: prevalece então a **communitas** sobre a **estrutura**.[1] É o que ocorre, por exemplo, na festa francesa do 14 juillet, nas comemorações da Tomada da Bastilha. (DA MATTA, 1977). Essa distinção não se coloca em termos absolutos. A programação de festejos do primeiro tipo pode incluir, secundariamente, elementos capazes de favorecer uma participação popular menos passiva, e os do segundo tipo não excluem de forma necessária as cerimônias em que a autoridade, a hierarquia, os poderes do Estado se manifestam... Mas então elas ficam longe de constituir o foco do ritual.

Na Bahia, os dois modelos referidos se acham bem representados pelas celebrações do *Sete de Setembro* e do *Dois de Julho*, respectivamente.

O Sete de Setembro se comemora com um grande desfile militar, em que as autoridades têm posição de destaque, alojadas num palanque, enquanto o povo fica à margem – separado, por um cordão de isolamento, da avenida onde marcham as tropas – e abaixo – com relação ao plano elevado em que se colocam os mandatários – . Na passagem pelo palanque, as tropas voltamse em sua direção para saudar as autoridades, e só a elas se dirigem.

Na festa baiana do Dois de Julho, a celebração da Independência compreende:

· um préstito em que autoridades e povo se misturam, e em que também desfilam tropas, tanto efetivas como "representadas";
· cerimônias cívicas realizadas com intensa participação popular;
· manifestações cívicas populares, não programadas oficialmente;
· cerimônias cívico-religiosas programadas, com intensa participação popular;
· atos religiosos não programados oficialmente;
· folguedos populares programados e não programados.

Antes de passar a um breve exame desse complexo ritual, devo referir-me a colocações teóricas que balizaram notáveis estudos antropológicos sobre festas nacionais brasileiras: refiro-me a ensaios de Roberto da Matta (1977 e1979). Destaco um seu livro já clássico (1979), onde se encontra uma análise das "nossas formas rituais básicas": *festejos carnavalescos*, *paradas* e *procissões*. Da Matta identifica o carnaval como "um rito e uma festa da desordem", ao tempo em que assinala o

Sete de Setembro como "um drama patrocinado pelas Forças Armadas e uma festa da ordem"; a ambos opõe os ritos "controlados pela Igreja, onde existe um claro compromisso entre hierarquias e liberdades individuais". É assim que, segundo ele, se delineia um "...triângulo de dramatizações, todas elas essenciais na definição de nossa identidade social enquanto brasileiros". A cada um dos "dramas" referidos, o antropólogo faz corresponder um dos três padrões do famoso esquema browniano de atitudes, que distingue, na interação de pessoas e grupos (segundo praxes "consagradas"), as *jocosas,* as *de respeito* e as *evitativas.*[2] Além disso, Da Matta correlaciona os ritos em questão com:

1. As referências tipológicas legíveis na indicação das classes de atores, protagonistas desses "dramas", segundo o modo como eles se identificam: *foliões – soldados – fiéis.*
2. Os tipos humanos fundamentais destacados na nossa ideologia das "três raças": *o branco, o índio, o negro.*
3. Certas figuras paradigmáticas, caracteres clássicos da mitologia nacional, cada uma delas vista como representante de um *éthos*: *malandro, caxias, santo.*
4. Os rótulos estereotípicos que se aplicam popularmente aos modelos de conduta referidos nesses paradigmas.

Para sintetizar-lhe as colocações, resumirei num quadro muito simples as correspondências indicadas por Da Matta entre esses **dramas, protótipos, fenótipos, arquétipos** e **estereótipos**[3] manipulados pela ideologia brasileira:

	D. P.	F.	A.	E.
Carnavais	foliões	índio	Malandro	marginais ("índios")
Paradas	soldados	branco	Caxias	"quadrados" ("caxias")
Procissões	fiéis	negro	Santo	romeiros ("renunciadores")

Não vou fazer aqui a crítica direta desse caprichoso esquema de Da Matta, que já discuti em outra oportunidade[4]. Passarei de imediato ao exame do rito do *Dois de Julho,* cuja análise há de sugerir uma apreciação do modelo acima descrito.

II. Dois de Julho: o sucesso e a festa

Num livro chamado significativamente *O dia em que o povo ganhou,* Joel Rufino dos Santos (1979) chama a atenção para o fato de que a Independência do Brasil só se tornou efetiva depois da derrota das tropas lusitanas de Madeira de Mello, que ocupavam Salvador, e que foram forçadas a abandonar esta cidade no 2 de julho de 1823, fugindo por mar rumo à Europa. O general português Madeira de Mello tinha sido nomeado, em princípios de 1822, para o comando das forças da Província, em substituição a um brasileiro. Isto acirrou os ânimos dos nativos, já acesos em contínuas disputas com os "marotos": a rigor, desde 1821 os baianos viviam mais ou menos insurretos contra a metrópole. Madeira de Mello não reconheceu a proclamação de Dom Pedro I, de 7 de setembro de 1822. Manteve a Bahia submetida a Portugal por mais dez meses, até quando foi batido. A luta para expulsá-lo daqui teve como cenário todo o Recôncavo baiano, agitando vilas e cidades da região.

Joel Rufino sublinha o paradoxo do esquecimento a que se relega, nas comemorações da Independência e na historiografia oficial brasileira, a guerra de libertação do país: nos livros didáticos e nos ritos cívicos nacionais, minimiza-se assim a participação das massas populares no processo emancipatório:[5] privilegia-se, em vez, o momento quase mágico do brado do Ipiranga, que faz a liberdade soar como uma outorga. Rufino observa ainda que isso é de regra em nossa história oficial, onde, quase sempre, o povo figura apenas como espectador de *beaux gestes* decisivos, feito o da Princesa Isabel.

A entrada das tropas vitoriosas em Salvador, a 2 de julho de 1823, foi um verdadeiro triunfo, que já se começou a comemorar no ano seguinte, com uma grande marcha festiva. De acordo com os documentos da época,[6] os patriotas então levaram em desfile uma carroça tomada dos portugueses na batalha de Pirajá e decorada com ramos de plantas nacionais (café, cana de açúcar e fumo). Nela transportaram, como símbolo vivo da nova nacionalidade, um velho caboclo, um mestiço de sangue índio. Em 1826, o escultor Manoel Ignácio da Costa fez a estátua do Caboclo que até hoje se conserva no panteão da Lapinha, no carro alegórico construído pelo mesmo artista – um carro que tem as rodas do veículo arrebatado dos portugueses, usado no primeiro desfile. A estátua representa um índio altivo, vestido com saiote e capacete de penas, calcando sob os pés uma serpente que alanceia, enquanto com a mão direita empunha a bandeira do Brasil. A serpente, rodeada de troféus de guerra, representa a tirania portuguesa.

Pois bem: em 1846, o Tenente General Soares de Andréia, Presidente e Comandante das Armas da Província da Bahia – um lusitano de nascimento, naturali-

zado brasileiro –, fez de tudo para extinguir o desfile do Caboclo. Argumentava que era uma humilhação para os portugueses aqui residentes, integrados na sociedade do novo Império, e muitos deles casados com brasileiras, ver representada sua nação por um réptil esmagado... Providenciou para que a discutida estátua fosse substituída pela de uma Cabocla, representando Catarina Paraguaçu,[7] a empunhar a bandeira nacional na mão esquerda e, na mão direita, uma flâmula com o dístico "Independência ou Morte". Assim foi feito... Mas um grupo de veteranos da Guerra da Independência opôs-se aos planos de Soares Andréia para alijar o Caboclo: juntou-se ao desfile com o seu carro alegórico resgatado. O resultado final é que hoje os símbolos da liberdade cultuados no Dois de Julho formam um par: o Caboclo e a Cabocla...

As comemorações do Dois de Julho não se limitam de forma estrita ao festejo realizado nessa data, nem ocorrem isoladamente. Ligam-se com outras que são promovidas nas cidades do Recôncavo Baiano onde se desenrolaram batalhas pela Independência, como Santo Amaro e Cachoeira. De Cachoeira parte o "fogo simbólico" (a tocha representando a virtude cívica dos antepassados) com o qual se acende uma pira em Salvador, num monumento à Independência situado na Praça Dois de Julho (mais conhecida como Campo Grande). Este monumento tem em seu topo, sobre uma coluna de bronze, uma estátua, no mesmo metal, de um índio que fere com a lança um dragão. No patamar donde a elevada coluna se ergue, e a que levam alguns degraus de mármore, distribuem-se, à volta desse eixo, outras estátuas menores, de bronze também, que representam (através de alegorias) batalhas, locais e cidades com renome na Guerra da Independência. O fogo sim-

bólico trazido de Cachoeira é transportado por atletas que refazem o itinerário das tropas libertadoras; chega a Salvador, no dia 1 de julho. Esse dia é dedicado a preparativos da pompa maior, à ornamentação do Panteão da Lapinha e dos carros alegóricos dos Caboclos.

No Dois de Julho, parte da Lapinha o cortejo integrado por corporações militares, autoridades, colegiais uniformizados na típica formação de parada, além de elementos fantasiados como heróis da guerra de libertação... e pessoas do povo que tomam parte no desfile, acompanhando os Caboclos.[8] No percurso, que repete a marcha triunfal das tropas libertadoras, costuma-se fazer alto em diversos pontos (como, por exemplo, nos Perdões, no Boqueirão, no Convento da Lapa etc.) onde transcorreram lances históricos significativos. Aí acontecem discursos e, às vezes, pequenas representações. Diante do Convento da Lapa, tempos atrás, era de praxe homenagear a abadessa Joana Angélica, ali martirizada pelas tropas de Madeira de Mello, quando defendia a inviolabilidade do santuário.[9] (Atores por vezes encenavam este martírio). Em vários outros desses lugares históricos, autoridades, políticos, oradores do povo fazem pronunciamentos. Como me lembra o Prof. Milton Moura, no Dois de Julho sempre há crianças vestidas de Joana Angélica, Pedro I, Castro Alves etc. desfilando pelo bairro de Santo Antônio.

Em geral, o desfile do Dois de Julho tem início às oito horas da manhã, e se processa em duas etapas. A primeira se conclui com uma estação na Praça da Sé, onde os carros alegóricos são colocados em cabanas cobertas de palha de coqueiro com este fim armadas. Celebra-se então um *Te Deum* na catedral, usualmente às dez horas da manhã; e só à tarde o desfile se refaz, seguindo, nesta última etapa, rumo ao Campo Grande, onde têm lugar novas solenidades, em frente ao monumento à Indepen-

dência. Quando terminam as cerimônias cívicas (discursos, execução de hinos, hasteamento de bandeiras) o povo permanece na praça, entregue a vários divertimentos: dança-se ao som da música de pequenas orquestras, ou de alto-falantes; muitos assistem retretas e acompanham filarmônicas; formam-se também rodas de samba e de capoeira, como nas festas de largo. Os Caboclos são visitados **e venerados** em suas cabanas, armadas no local. À volta, grupos de fantasiados circulam e se exibem, famílias passeiam, crianças brincam no vasto jardim do Campo Grande, ou num pequeno Parque de Diversões aí armado, na ocasião; não faltam *baianas de acarajé* e ambulantes que vendem desde guloseimas e brinquedos (balões, cataventos de cartolina, zunidores de papelão etc.) a bandeirinhas do Brasil e da Bahia. O movimento, no Dois de Julho, se estende à noite do feriado... Mas as visitas aos Caboclos no Campo Grande se prolongam até o dia 5, quando eles retornam, em seus carros alegóricos, ao Panteão de Pirajá. São então acompanhados por um cortejo menor, descontraído, informal e animado.

III. O cortejo e seus sentidos

Como é fácil ver, a festa do Dois de Julho recapitula a marcha triunfal de um exército libertador e envolve um desfile de tropas, assim como de estudantes uniformizados que evoluem à maneira de militares: constitui uma *parada*, sem dúvida alguma... mas um tanto atípica, pois o povo toma parte no préstito, que envolve ainda a participação de fantasiados e o transporte de carros alegóricos. As autoridades misturam-se ao povo, sem sobrelevar-se ou destacar-se do préstito, nem da multidão que ele incorpora. Não protagonizam o rito

nem o controlam totalmente: muito dos seus aspectos políticos lhes fogem às rédeas – tanto que, às vezes, a participação no desfile do Dois de Julho se constitui numa dura prova para os governantes: há mesmo uma tradição arraigada que faz dessa festa o espaço privilegiado de campanhas cívicas autônomas, quase sempre contestatárias. A tradição das contestações por vezes levou os governantes a proibir o festejo... Quiseram mesmo suprimir o rito do Dois de Julho, substituí-lo de todo pelo do Sete de Setembro.

Ainda hoje, de vez em quando, a coisa esquenta. Em 1990, os *punks* baianos desafiaram a polícia, exigindo o direito de participar do préstito do Dois de Julho. Foram reprimidos, mas tiveram o apoio do povo: conseguiram um êxito notável... Na mesma ocasião, os populares garantiram a manifestação do *Movimento dos Meninos e Meninas de Rua*, que denunciavam maus tratos sofridos e o descaso do Governo para com as crianças marginalizadas: as autoridades desistiram da repressão ensaiada, diante da evidência de que o cortejo cívico podia degenerar num grande tumulto. Em 1991, o então Governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, junto com o Prefeito de Salvador, Fernando José, levou uma estrondosa vaia nessa bela efeméride, por todo o percurso do cortejo cívico. Em 1994, nas mesmas circunstâncias, deu-se um furioso bate-boca entre o dito Governador e a Prefeita Lídice da Matta; a querela envolveu os respectivos séquitos num pequeno tumulto, pontuado por muitas vaias de lado a lado. Em 1996, a imprensa registrou com elogios a conduta civilizada do Governador Paulo Souto na festa: isso chamou a atenção, foi uma grata surpresa... Já em 1999, o pau quebrou mesmo. Veja-se o que diz *A Tarde* de 03 de julho deste ano, logo na primeira página:

> As comemorações dos 176 anos da Independência da Bahia foram marcadas, na manhã de ontem, pela violência policial contra políticos e militantes da oposição, tal como nos piores momentos do regime militar. Destacados para dar proteção ao desfile, soldados da PM distribuíram empurrões e pancadaria entre os oposicionistas que participavam dos festejos cívicos, atingindo, entre outros, o presidente nacional do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva, a deputada federal Luiza Erundina (PSB-SP) e os parlamentares baianos Nelson Pellegrino (PT), Walter Pinheiro (PT) e Alice Portugal (PC do B). A reedição do autoritarismo começou na Lapinha, quando lideranças políticas e militantes de oposição foram mantidos confinados num posto de combustível, mesmo depois da saída do cortejo – do qual participavam o governador César Borges, o prefeito Antonio Imbassahy e o senador Antonio Carlos Magalhães – em direção à Praça do Terreiro de Jesus. Depois de meia hora, os militantes petistas conseguiram furar o bloqueio, enfrentando a violência dos soldados que se repetiria no Terreiro, onde os oposicionistas foram impedidos de se aproximar da Catedral.

Nem sempe há tão grande tumulto na venerável data. Em geral, durante a caminhada cívica, políticos de diferentes facções disputam aplausos, ou os promovem, através de suas claques – que se empenham também em vaiar os adversários. Para os candidatos, é um torneio... Então acontecem ainda manifestações de diversos segmentos organizados da sociedade civil, de movimentos políticos novos, de grupos religiosos e filantrópicos, de ONGS etc.[10]

Em suma, o rito do Dois de Julho envolve uma parada, mas não se cinge a desfile militar, nem a promoção do Governo. O povo participa do cortejo, assim como as autoridades. O Estado não é o senhor do rito, que tem espaços de contestação e de manifestação autônoma da sociedade civil.

Enfim, não se pode dizer que o Dois de Julho constitui uma "festa da ordem". Ela pode mesmo tornar-se tumultuada e sempre oferece algum tipo de problema para os governantes que fazem da ordem seu máximo valor, pois envolve a contestação que detestam.

O desfile desse dia de pompas tem estações marcadas dramaticamente: tem qualquer coisa de uma *romaria*, de uma "via-sacra" cívica – em princípio jubilosa, mas com momentos patéticos... como na freqüente encenação do martírio de Joana Angélica. Então um sucesso histórico é reelaborado em mito heróico: o evento celebrado constitui-se em paradigma do festejo.[11] Através da dramatização ritual que o reatualiza, verte-se o sucesso celebrado no plano da sincronia. Essa reconstrução da história investida de um sentido mítico dá-se de maneira "consagradora": através de discursos celebrativos, orações que formalizam o culto cívico aos antepassados libertadores.

Note-se ainda que a primeira etapa do singular desfile conclui-se numa **igreja**, e que ele envolve o transporte de **imagens**: as estátuas do *Caboclo* e da *Cabocla,* que uma grande parte do povo considera **santos,** segundo mostram os seguintes fatos:

· na véspera da festa, alguns populares que visitam o Panteon entram em transe assistindo à preparação dos carros alegóricos onde essas estátuas vão ser transportadas;

· o solene *Te Deum* celebrado na Catedral da Sé de Salvador, na manhã do Dois de Julho, veio a ser conhecido nos meios populares como "a missa do Caboclo";

· muitas pessoas que vão ao Campo Grande, nesse dia e nos seguintes, visitar "os donos da festa"

(os *Caboclos* são assim considerados por uma parte expressiva da população) aproveitam a ocasião para fazer-lhes rogos e promessas, queixar-se de aflições e pedir-lhes remédio[12];

· os *Candomblés de Caboclo* da Bahia consideram o Dois de Julho a sua data magna *religiosa* – e inúmeros outros *terreiros* de diferentes *nações* a destacam como "o dia dos Caboclos".

Mas se é verdade que o rito em exame tem características de *parada* e de *procissão*, não é menos certo que inclui traços *carnavalescos.* Por sinal, quando uma pessoa tem uma atitude exagerada, bizarra, espalhafatosa, os baianos costumam dizer que ela "fez um carnaval"... **ou** "aprontou um dois-de-julho". Conforme explica o Professor José Calazans Brandão da Silva (1973-8), "*Fazer um Dois de Julho* designa alguma coisa festivamente espetacular...".

Por outro lado, no préstito e em muitas das etapas da comemoração dessa efeméride exibem-se pessoas **fantasiadas.**

Os batalhões dos *Encourados* e o dos *Periquitos,* imitando combatentes da guerra gloriosa, dão um colorido muito vivo ao cortejo do triunfo: os *Encourados* apresentam-se com trajes de vaqueiros, os *Periquitos* com a vistosa farda verde, toda bizarra... Às vezes, colegiais desfilam com trajes emplumados que imitam os dos Caboclos... e o modo como desfilam sugere um compromisso entre a marcha e o samba. Não falta quem se vista de Maria Quitéria – uma heroína da Guerra da Independência que se alistou como soldado e lutou contra as tropas de Madeira de Mello... Há também os grupos que se chamam de *tribos* e se apresentam com os clássicos trajes "de índios" (cocares, saiotes, pulseiras e

tornozeleiras feitas de penas, coladas em forros de papel e pano), cantando e dançando ao som de instrumentos de percussão, em ritmo de afoxé: são conhecidos ainda como "afoxés de caboclo".[13]

A carnavalização é mais explícita no derradeiro segmento do rito, no dia 5 de julho. Dá-se então o retorno dos carros do Caboclo e da Cabocla ao Panteão. O préstito da volta acontece sem a participação cerimonial das autoridades, sem desfile de tropas ou de colegiais, sem discursos, dramatizações ou rezas: o cortejo é formado apenas por populares e tende a tornar-se numa pequena folia, que às vezes inclui trios elétricos. O caráter informal e jocoso desse translado não é coisa nova... Ele já chegou a ser turbulento.[14]

IV. Heróis e santos

O simbolismo do Dois de Julho joga de muitas formas com a oposição de **sagrado x profano.** Combina cerimonial (religioso, cívico) e folia. A ambigüidade dos elementos que se incorporam ao drama da festa mostra-se, às vezes, muito profunda, como acontece no caso dos afoxés.

Entrevistando participantes de uma das "tribos" do Dois de Julho, vim a saber que a compunham pessoas ligadas a um *Candomblé de Caboclo*, do subúrbio de Paripe. Conforme eles mesmos dizem, os membros dessa tribo *brincam* no Dois de Julho... mas consideram sua brincadeira um dever religioso: fazem isso para agradar os Caboclos, que são divindades do seu culto. Por outro lado, eles distinguem com clareza a *brincadeira* da *obrigação* (que é como chamam o rito sacro). Segundo os membros do grupo, há uma diferença fundamental en-

tre seu desempenho no contexto da festa cívica, quando desfilam em praça pública, e sua *performance* no interior das suas casas de culto: no espaço aberto da festa do Dois de Julho, eles apenas *representam* os divinos *caboclos*, mas **não** os *encarnam* – como fazem nas *aldeias*,[15] no contexto da liturgia sacra.

No Campo Grande, no Dois de Julho, há um espaço por muitos considerado **sagrado**, estimado um verdadeiro templo pelos devotos dos Caboclos: o das cabanas onde ficam as estátuas festejadas. Em termos de simbolismo espacial, o arredor, onde se *brinca,* vem a ser-lhe oposto como domínio **profano**.

Essa festa aproxima o cívico e o religioso de modo muito significativo. A linguagem do rito cívico opera uma evidente transposição da retórica sacra. Os oradores do Dois de Julho nunca deixam de falar da *imortalidade* de seus heróis, do *sacrifício* dos antepassados, que *derramaram sangue no altar da pátria...* A data consagrada recapitula uma origem que se procura fazer sempre presente: então se presta um *culto aos mortos ilustres*, e os vivos assim afirmam sua identidade nacional – uma identificação extensiva aos pósteros que terão o mesmo sangue e o mesmo legado... As gerações se encontram na projeção mítica de uma sincronia ideal, consagradora. Uma equação simbólica correlaciona as duas formas do mesmo dom identificador: o **sangue** dos ancestrais se representa comunicado aos descendentes pela passagem natural da vida e também, de modo "imorredouro", no derramamento heróico: pelo sacrifício dos grandes antepassados. Assim, o elemento que, simboliza a unidade genética em nossa ideologia do parentesco vê-se "espiritualizado" no discurso celebrativo: é o significante da liberdade, do valor cívico. Traduz-se numa espécie de sacramento. Os heróis

antepassados assumem atributos semi-divinos, como **pais** e **redentores** do povo.

Este painel simbólico se completa com um esquema idêntico ao dos mitos de origem. A figura que centraliza o rito, o grande símbolo da identidade brasileira celebrado no Dois de Julho, é o índio: aquele que **já se achava na terra** antes da chegada dos portugueses. Idealizado como puro, bom, senhor de um mundo paradisíaco, onde "antes" não havia desigualdades nem misérias, o nativo por excelência, o homem livre por natureza, o índio encarna assim o ideal nativista e libertário... [16]

Na retórica da mitologia cívica do Dois de Julho, a guerra de libertação se traduz em símbolos de poderoso apelo para o povo: o herói, do lado do bem (da liberdade e do direito) enfrenta o mal – a tirania – feito uma divindade em luta contra potências infernais.

Não é difícil entender porque a figura do Caboclo foi prontamente santificada nos meios populares: sua figura de bom selvagem evoca a natureza, sagrada por princípio, e tem uma caracterização hierática: um dos santos mais queridos no Brasil vem a ser São Jorge, o matador do dragão, e os negros de diversas origens tinham em seu panteon deuses caracterizados como *Drachentöter*.

Acredito mesmo que o rito cívico do Dois de Julho teve grande importância na constituição de um *Kultbild* afrobrasileiro, teve influência na criação do repertório mítico, litúrgico e icônico do *Candomblé de Caboclo*.

A data máxima dos fiéis desta religião já o indica – e também o culto que eles prestam às estátuas do Panteão da Lapinha.[17]

V. Galeria

O rito do Dois de Julho envolve uma parada, mas está longe de ser uma festa da ordem patrocinada pelas Forças Armadas.

Elas não o controlam.

Nesse festejo, os militares não são sequer os protagonistas exclusivos da representação da bravura.

Celebra-se então uma vitória alcançada por tropas regulares, mas com a participação de grupos de combatentes não organizados nas suas fileiras. É que o exército português de Madeira de Mello foi muitas vezes atacado na base da guerrilha, por forças improvisadas: bandos civis, que incluíam pretos e mestiços. Segundo consta dos registros históricos, a "arraia-miúda" se empolgou com o *mata-marotos*, isto é, com as sortidas e emboscadas contra os lusitanos.[18] A celebração do Dois de Julho acentua essa participação de todo o povo na luta libertadora.

O discurso cívico pode estruturar-se de duas formas diferentes, de acordo com os interesses políticos dos envolvidos no festejo: os conservadores sublinham a constituição de uma nova ordem, instaurada com a Independência, legitimadora dos regimes "autenticamente brasileiros". Falam da libertação como um acontecimento já ocorrido e encerrado. Já os segmentos que reclamam direitos e propõem mudanças, assim como os oposicionistas (pelo menos quando o governo é conservador) sublinham o sentido revolucionário dos ideais da Independência, e acentuam o imperativo da libertação, que apresentam como um projeto a concluir. É inegável que estes últimos encontram no Dois de Julho um meio ritual propício a sua manifestação: pontuam-no atos políticos de ONGS, minorias, associações

civis e grupos de militantes de diversos matizes: do Movimento Negro, do Grupo Gay, dos "Verdes" etc. Os membros de partidos que se acham, à época, na oposição, empenham-se em fazer denúncias – através de faixas, cartazes, discursos etc. – no contexto do desfile do "Dia da Liberdade"; e até capitalizam a repercussão de eventuais reações de força do governo... pois no Dois de Julho a repressão tem, para os mandatários, um ônus ineludível: é logo categorizada como sinal de **tirania**.

Na retórica oficial, destacam-se as figuras de comandantes como Labatut, Lima e Silva, João das Botas... Estes, porém, **não** são os mais lembrados pelo povo. Aos olhos dos populares, as figuras mais importantes do Dois de Julho são os Caboclos. Logo depois vêm Maria Quitéria, a mulher guerreira – espécie de Joana d'Arc baiana com *happy end* – e a freira mártir, a frágil abadessa que enfrentou os soldados portugueses com a cruz de seus braços, santificando a causa nativa. As duas ganharam traços mitológicos, fascinando o imaginário popular com o colorido ambíguo de seus vultos. Parecem vir das profundas de um mundo encantado – e representam muito bem os "poderes dos fracos". Ninguém esquece a moça belicosa que se travestiu de soldado e a virgem-mártir indefesa cujo sangue (segundo crê o povo) assumiu um poder terrível, atraindo a ira divina contra os carrascos.

Nesse panteão em que índios e mulheres têm preeminência, destaca-se ainda um herói masculino, branco e militar, mas com qualquer coisa de extravagante: o *Corneteiro Lopes.* Ele foi consagrado por uma anedota cuja veracidade os historiadores põem em dúvida... mas difundiu-se muito, e criou raízes de realidade na memória popular.

A batalha de Pirajá custou a decidir-se. A crônica patriótica dramatizou essa passagem crucial, que ganhou uma dimensão extraordinária na imaginação dos baianos, graças a Castro Alves[19]:

> Era no dous de julho. A pugna imensa
> Travava-se nos cerros da Bahia.
> O Anjo da Morte, pálido, cosia
> Uma vasta mortalha em Pirajá.
> "Neste lençol tão largo, tão extenso
> Como um pedaço roto do infinito"
> – O mundo perguntava, erguendo um grito –
> "Qual dos gigantes morto rolará?" [...]

Pois bem... a anedota reza que, num momento grave dessa batalha, o Comandante das forças nacionais, já desanimado, deu ordens ao corneteiro para que tocasse a retirada; mas, em vez de obedecer-lhe, este saiu-se com outro toque, bem diferente: *Avançar cavalaria e degolar.* Ao ouvi-lo, imaginando que os brasileiros tinham recebido reforços, os portugueses entraram em pânico, romperam em debandada geral... e o Exército da libertação, cheio de entusiasmo, passou a perseguir os inimigos alucinados.

O mito atribui a vitória das tropas nacionais à desobediência criativa de um soldado, a um gesto de inversão que rompeu a hierarquia. Atribui o êxito da campanha libertadora a uma transgressão, à desobediência criativa de um (in)subordinado. De acordo com esse relato, quem decidiu a guerra foi um soldado músico, de arma sonora – o menos militar da tropa –, improvisando, num sopro de gênio, a força que faltava. O herói-artista pregou uma peça aos inimigos europeus, que derrotou com a imaginação, levando-os ao pânico e ao ridículo: **usou de malandragem.**

Vale a pena destacar um dado: neste caso, o papel de *malandro* é atribuído a um herói brasileiro **branco –** e português de nascimento – que derrotou marotamente os *marotos.*

Talvez o Corneteiro Lopes possa ser caracterizado, ao menos em certas versões de sua história, como um figura liminal, símbolo de uma mudança de identidade que afetou muitos no país nascente: os que, como ele, se naturalizaram; mas também os nativos brancos que deixaram uma (precária) cidadania lusa de colonos. Ou seja: a façanha do guerreiro músico, na perspectiva da mitologia a que se liga a sua anedota, de certo modo representa a passagem de lusitano a brasileiro... ao menos segundo uma interpretação popular, humorística, do acontecimento que ele protagonizou, então visto à luz de um contraste tradicionalmente empregado em histórias cômicas, em relatos nos quais uma oposição bem acentuada com um povo aparentado serve ao desenho da auto-imagem dos nativos de nosso país: como acontece em inúmeras anedotas de humor correntes nesta terra, Lopes, que parece fazer uma trapalhada, no mesmo ato se distingue **enganando portugueses –** e assim se afirma **bem brasileiro**...[20]

Não diminui nem um pouco o prestígio do herói a variante da mesma história que explica seu toque inesperado pelo efeito de uma valente bebedeira: nessa versão, a cachaça mostra-se uma feliz aliada de nossos libertadores, participa da aventura da Independência do Brasil. Isso não é insólito... No folclore baiano da Independência, a bebida aparece de modo positivo como um símbolo de disposição patriótica. Os bravos itaparicanos celebram seu herói Antônio de Sousa Lima numa quadrinha significativa:

Quem não bebe nesse dia
Quem não toma bebedeira
Não é parente do Lima –
É parente do Madeira [...]

Também o tema do logro acidental contra os lusos aparece mais de uma vez nesse folclore. Os cachoeiranos, que muito se orgulham do papel de destaque de sua cidade na Guerra da Independência, gostam de atribuir uma importante vitória nacional à esperteza de seus antepassados, e à ignorância de seus inimigos. Cachoeira foi bombardeada por uma canhoneira lusa, mas seu povo armado reagiu, e os portugueses tiveram de render-se. Na versão popular do acontecimento, os marujos agressores foram surpreendidos pela estiagem do rio Paraguaçu, que banha aquela cidade, e é navegável daí até sua foz, sendo afetado pelas marés. Os nativos sabiam disso, mas os reinóis o ignoravam... Os cachoeiranos ficaram, portanto, bem preparados – e, quando veio a vasante, entraram pelo rio para pegar à unha os marotos. Esta versão reza ainda que as mulheres nativas, comandadas por Maria Quitéria, entraram na água e na luta...[21] Os cachoeiranos gostam de dizer, com divertido orgulho:

– Português, aqui, apanhou até de mulher: levou surra de tamanco [...][22]

Em suma, na campanha que culminou com a vitória brasileira de 2 de julho de 1823, não faltaram heróis tipo Caxias. Teve até um Lima e Silva a comandá-la – e a participação do futuro duque. Mas esses heróis, celebrados com pompas e discursos nos atos solenes, não ganharam a consagração popular. Nem mesmo João das Botas, com seu nome sugestivo; quanto mais

Cochrane e Labatut, com perfis estrangeiros que parecem aderidos ao bronze dos monumentos. Na memória do povo, ficou Maria Quitéria como símbolo máximo de bravura. A imagem da abadessa da Lapa nimbou-se com o carisma de mártir. E o imaginoso corneteiro é muito lembrado. Porém os Caboclos triunfais é que prevalecem. Para a maioria do povo baiano humilde, eles **não** são simples alegorias: representam poderosos espíritos da terra brasileira que **participaram da luta,** com seus poderes místicos. São **heróis** divinos**: santos guerreiros**.

VI. Caboclos

A caracterização de "guerreiro" e a consagração dessa imagem não esgotam o alcance simbólico da figura do índio no imaginário do povo baiano, nem sequer no horizonte das grandes festas públicas de Salvador. No carnaval desta cidade, já tiveram um grande destaque os *blocos de índio*. Alguns deles tomaram os nomes de grupos indígenas do Brasil, como os *Tupis* e os *Xavantes,* ou denominaram-se de um modo evocativo de nossos aborígenes (é o caso do antigo bloco *Caciques do Garcia*); outros, a exemplo dos *Apaches* e dos *Comanches*, inspiraram-se em tribos remotas, de índios norte-americanos popularizados pelo filmes hollywoodianos de faroeste.[23] Desde a fundação dos grandes *blocos afros*, diminuiu muito o número dos *de índio.* Os que restam perderam grande parte de seu contingente... É fácil inferir que muitos *afros* de agora correspondem a *índios* de antes. Ou seja: assim como os "caboclos" de *afoxés*, os *índios* baianos do carnaval na verdade eram (ou vêm a ser)[24] negros e negro-mestiços organizados para a folia. A imagem foliã do índio mascarava (mascara) a condição de negro. [25]

No começo do século, chegou a ser muito intenso o processo de exclusão/repressão sofrido por entidades carnavalescas baianas que adotavam uma identificação africana. Foi necessário que grupos de vanguarda dos negros baianos fizessem um grande investimento político para que a valorização da negritude se afirmasse no carnaval (e se projetasse mais além, a partir desta cena ritual privilegiada). Só na década de setenta, depois do grande êxito do *Ilê Ayê*, dizer-se *afro* começou a redundar em prestígio, e o "visual africano" foi aclamado, vencendo fortes resistências.

Numa etapa anterior, os negros baianos muitas vezes se apresentaram no palco carnavalesco sob a efígie do índio, nos *blocos de índio*.

Antes ainda do surgimento desses *blocos*, uma imagem *folk* do indígena brasileiro se fazia presente no rito de carnaval da Bahia (e no Dois de Julho): na tipificação do *caboclo* dos *afoxés*, que tinha como protótipo o índio santificado das *aldeias* místicas.

Esta figura não desapareceu das consciências.

Na área cultural de Salvador e Recôncavo baiano, a palavra "caboclo", na sua acepção mais restrita, tem o significado de "indígena"; em seu uso mais lato, corresponde a "nativo (do Brasil)".[26] Possui uma conotação positiva, em termos sociais.[27] Nos meios populares, reveste-se até de uma aura de prestígio, pois **também** faz referência a uma identidade sagrada, a seres sagrados: vem a ser, ao mesmo tempo, um etnônimo e uma categorização teonímica.

É indispensável, neste caso, fazer referência ao contexto ideológico da religião do candomblé. A principal figura do panteão dos *caboclos* é a do índio brasileiro,[28] segundo os afro-brasileiros o imaginam.[29]

É minha tese que foram **crioulos e mestiços** (de origem banto) os instituidores do culto dos ***caboclos***, reagindo à hegemonia do culto dos ***orixás***, tornado dominante no meio negro da Bahia, no século passado, quando era formada por sudaneses a maioria dos escravos **africanos** desta terra. Então, os descendentes de bantos seguiam sendo uma grande parcela dos negros baianos **crioulos**, a maioria deles... Ao projeto revivalista dos sudaneses, opuseram estes o culto dos caboclos: uma afirmação religiosa neobrasileira, negro-brasileira, elaborada em clave banto. *Caboclos* e *orixás* vieram a conviver na maioria absoluta dos terreiros baianos, mas não deixa de ser sintomático o fato de que o culto dos *caboclos* se espalhou inicialmente por terreiros *congos* e *angolas*, daí ganhou as casas *jejes*, e chegou por último aos *egbé nagôs*.

A esta tese acrescento agora uma outra: os crioulos e mestiços instituidores do *candomblé de caboclo* baiano encontraram uma de suas fontes de inspiração nos ritos do Dois de Julho, no culto cívico que se formou tendo como centro as imagens veneradas nos "carros emblemáticos" do préstito triunfal.

Segundo mostrou Joel Rufino, a Guerra de Independência teve participação popular, envolvendo também negros a quem a campanha libertária então empolgou, a ponto de deixar preocupadas as autoridades do novo regime...

A massa negra do povo baiano mostra um grande entusiasmo nessa comemoração; e quem já viu os belos altares das *aldeias* de *caboclos* (enfeitados com frutas nativas, bandeiras do Brasil, profusos verdes e amarelos), quem já ouviu as encantadoras cantigas dos religiosos dessas casas, não pode duvidar de que eles cultivam um amor autêntico a esta terra.

O culto dos *caboclos* tem a ver com crioulos e mestiços que se sentiam ligados ao novo país: ao contrário de africanos aqui presentes, no século passado, como escravos ou libertos, eles não cogitavam de um retorno (efetivo ou místico) à África.

Segundo me parece, a ideologia do rito inovador incorporou também uma estratégia utilizada para lidar com uma identidade deteriorada: envolveu a tentativa de construir uma nova identificação.[30]

A mitologia dos *caboclos* sagrados ocupa um espaço decisivo na formação da imagem do índio predominante no meio popular da Bahia. No rito do Dois de Julho, ela se afirma de modo inconteste.[31] Nesse festejo, os Caboclos representam o **povo heróico** da nova nação, que lutou para libertar-se.

Nas *aldeias* dos terreiros onde os divinos *caboclos* são cultuados, entoa-se uma cantiga que retrata o orgulho desses espíritos nacionais:

> Sou brasileiro, brasileiro
> Brasileiro Imperador!
> Eu também sou brasileiro
> Brasileiro, é o que é que eu sou!

No imaginário da festa cívica em estudo, dá-se de um modo muito natural a associação de idéias

> índio [caboclo] – herói – santo

Já a associação

> índio – folião – malandro

... será geralmente repelida, muito embora nessa festa andem *foliando* pessoas vestidas de *índios*, com

adornos que imitam os dos *caboclos* venerados nas *cabanas* cívicas (e nas *aldeias* religiosas). Os membros das *tribos* que se apresentam no Dois de Julho não se consideram *malandros* nem aceitam referir à malandragem a figura de que se revestem: afinal, ela reproduz a de seres sagrados que eles veneram. (De resto, a mística da malandragem nunca teve, na Bahia, o mesmo alcance que no Rio de Janeiro). [32] Sequer nos *blocos* que a consagraram como **um tipo do carnaval**, a figura do índio limita-se ao campo simbólico dominado pelo protótipo do *malandro*. No imaginário dos ritos coletivos de Salvador, a relação com o mundo da folia **não** esgota a riqueza semântica da representação do índio. Por outro lado, no discurso festivo do Dois de Julho a imagem dos *Caboclos* leva as categorias de *herói* e *santo* a sobrepor-se.

VII. Caxias e heróis

Na área a cujos limites cinge-se o presente estudo, as categorias "herói" e "santo" **não** são pensadas segundo as define o antropólogo Roberto Da Matta.

Como em todo o Brasil, Caxias é aqui considerado um **herói.** Desde a escola primária, todos ouvem falar de suas façanhas, festejam seus triunfos. O Exército Brasileiro, de que é patrono, celebra sempre a sua figura, em ritos, discursos e imagens de ampla difusão. Apesar disso, o Duque não chega a ser **o herói nacional** por antonomásia: sua imagem na memória do povo não define de maneira estrita o sentido dessa expressão.

Como Da Matta bem mostrou, Caxias é o modelo do infalível cumpridor de deveres.

O nome comum derivado de seu título, na gíria brasileira, designa a pessoa aplicada, o funcionário mo-

delo, assíduo, pontual, sem falhas: aquele que "veste a camisa" da organização, o homem responsável e totalmente dedicado a suas tarefas, a pessoa que faz tudo de acordo com as regras, disciplinada e devotada. Quem age assim, mesmo quando todos os demais põem em primeiro plano os próprios interesses – ou simplesmente cultivam o sossego, a *nonchalance*, a preguiça macunaímica –, "é um caxias", "é um herói." Mas há uma ponta de ironia na classificação. A ironia tem a ver com um dado encoberto: justo a distância pressuposta entre esse tipo de comportamento e a conduta realmente heróica.

Na construção do tipo *caxias*, não foi **diretamente** a biografia do famoso Duque que contou; não foi sua bravura que o tornou epônimo de um caráter sociológico. Foi antes o fato de que ele veio a ser oficializado como um modelo de virtudes cívico-militares, usado em exortações e exigências.

Note-se que o *caxias* não é simpático: provoca no máximo admiração, nunca amor. E pode suscitar a reação contrária: não escapa à percepção do povo que muito *caxias* faz sua fama cobrando o comportamento que simula ter – e tira proveito dessa estratégia. A propósito, note-se que o *Aurélio*[33] registra dois significados do nome comum *caxias*:

> 1. [...] pessoa extremamente escrupulosa no cumprimento de suas obrigações.
> 2. [...] pessoa que, no exercício de sua função, exige dos subordinados o máximo rendimento no trabalho e extremado respeito às leis e regulamentos.

Acredito que *caxias* define um subtipo algo fronteiriço, quase no limite do espetro semântico correspon-

dente ao nome "herói" e à categoria que designa: uma sua expansão metafórica que joga ironicamente com uma antítese.

O herói que o povo cultua é sempre carismático.

Caxias, o Duque, talvez tivesse carisma... mas os *caxias* com certeza não.

Ao contrário: de seu arsenal fazem parte apenas o legalismo, a burocracia, a rotina, o rigor.

Nenhuma graça.

Como bem diz Da Matta, o *caxias* equivale ao *quadrado*.

A conduta do *quadrado* não se considera realmente heróica, a não ser em um sentido burlesco.

Já explico: na concepção popular, o heroísmo sempre comporta algum sacrifício, envolve risco, põe à prova um grande ânimo de luta, e redunda num comportamento fora do comum, exepcionalmente desprendido, destemido. Pois bem: o *caxias* não arrisca nada, mas está sempre pronto a sacrificar... o próprio ócio (e o dos outros), com um notável desprendimento.[34] É, ou parece, *batalhador*... no entanto, isso apenas significa que ele se empenha de maneira obsessiva na realização de tarefas, e em fazer sua carreira. Tem um interesse incomum (ou "anormal", como se diz) pelas suas obrigações. E "não tem medo"... de trabalho.

Da Matta parece presumir que todos os brasileiros, quando pensam em "herói", lembram-se de uma forma automática do Duque de Caxias e do folclore que sua consagração oficial como patrono do Exército originou. Mas talvez não seja assim... Fiz uma pequena enquete entre professoras primárias de Salvador, com décadas de experiência de ensino em escolas de classe média alta. O primeiro herói nacional que lhes vem à

memória, quando indagadas de improviso, é **Tiradentes,** que elas garantem ser o mais lembrado pelas crianças. Como são elas que o lembram, pode-se ter certeza disso.[35] Imagino, porém, que se eu colocasse a questão a mestres do Colégio Militar, Caxias teria mais votos. Já os jovens dos grandes bairros populares de Salvador, de maioria negra, **hoje** aclamam Zumbi, e é dele que se lembram imediatamente quando se fala em "herói". [36] Em suma, a associação *herói - Caxias* não me parece automática nem constante na visão de **todos** os brasileiros. E na parte do Brasil que conheço, a concepção popular de heroísmo não está cingida ao padrão da *caxiagem*. Em muitos pontos, discrepa desse paradigma.[37]

VIII. De heróis, mártires e santos

No Dois de Julho, as imagens dos Caboclos simbolizam o **heroísmo triunfante**, também visível nos retratos e estátuas de Maria Quitéria. Já Sóror Joana Angélica corresponde ao modelo do **herói-mártir**.[38] Como religiosa que tombou defendendo o próprio claustro, a abadessa tem ainda uma aura de santidade.

Por outro lado, no imaginário do Dois de Julho, no folclore da Guerra baiana da Independência, os santos "propriamente ditos" têm uma presença destacada.

São também heróis.

O Hino do Senhor do Bonfim atribui ao excelso Patrono a libertação da terra que lhe é consagrada, a condução da campanha vitoriosa:

Glória a Ti, redentor, que há cem anos
Nossos pais conduziste à vitória
Pelos mares e campos baianos!

A libertação de Salvador é atribuída ao Salvador...

Mas houve outros paladinos.

Segundo a legenda, Santo Antônio, apesar de português, tomou o partido dos brasileiros e os ajudou na luta contra a tirania lusitana. Por este motivo, foi alistado no Exército Brasileiro, de que se tornou oficial. Sua imagem venerada na igreja de Santo Antônio da Barra, em Salvador, ostenta o galardão de Tenente Coronel.

Além disso, há os *caboclos*: para uma parcela significativa da população baiana, eles vêm a ser *santos* – assim como os orixás. É claro que eles não se encaixam muito bem no conceito de santos que Da Matta emprega no seu paradigma explicativo da ideologia das festas brasileiras: eles nada têm de "renunciadores". Mas isso não impede que muitos brasileiros lhes prestem culto...

IX. Interfaces

Conforme espero ter mostrado, no universo dos ritos festivos da Bahia a figura do índio pode ser vista de **três** modos: pode ser relacionada com categorias que Da Matta opõe umas às outras, trata como bem distintas no imaginário dos grandes ritos públicos do Brasil. No caso baiano, há o "indio de carnaval", que é um folião fantasiado (quase sempre um negro, ou negro-mestiço...); mas o folião não está só na galeria festiva das imagens do "indígena" da ritologia baiana de Salvador/Recôncavo: o índio é também **herói** do Dois de Julho, símbolo do valor nativo. E ainda comparece aí na qualidade de **santo:** recebe culto neste mesmo contexto festivo, tal como na liturgia ordinária das *Aldeias de Caboclos*, em terreiros de Candomblé e de Umbanda.

Melhor ainda: se, no rito do Dois de Julho, o índio (o Caboclo) é imaginado *herói* e *santo* **simultaneamente,** é possível encontrá-lo, **também ao mesmo tempo, e no mesmo contexto,** como *figura carnavalesca* **e** *sagrada*: basta pensar no *afoxé de caboclos*, em que devotos representam, brincando, *entidades* que de fato adoram.

Já mostrei que na mitologia da mesma festa há ainda o tipo do **herói-malandro.** Por sinal um branco, o Corneteiro Lopes. Ele realizou uma façanha militar... de maneira nada convencional. Suscitou a vitória... não por um ato de bravura, mas por um logro. É um tipo extravagante, uma figura de transição: um português que combate pelo Brasil, e passa, com um logro, de português a brasileiro.

Ora, no mesmo horizonte mitológico, há ainda um outro personagem que **realiza idêntica transição**, e também entremescla duas categorias: neste caso, as de **santo** e de **herói** militar. Refiro-me a *Santo Antônio*, que as tradições lusitanas desde muito associaram à milícia de Portugal, e na Guerra de Independência foi visto pelos brasileiros como ajudador de suas tropas – tanto que veio a ser incorporado ao Exército do Brasil: foi alistado nas suas fileiras.[39]

No panteão popular do Dois de Julho, reconhece-se o valor dos bravos comandantes, porém a imagem de heroísmo mais exaltada é a de uma **mulher** que realiza, também, uma curiosa passagem: é uma **mulher que se faz passar por homem,** a fim de combater. Também aqui há um certo **logro**: conta-se que ela disfarçou-se a fim de se incorporar à tropa libertadora.[40] Pois bem, Maria Quitéria não deixa de ter um correspondente mítico no mesmo campo: conversando com populares no Dois de Julho, percebi que os devotos da *Cabocla* a consideram uma **guerreira**. Também já lembrei aqui que

uma outra mulher (não militar, mas todo o contrário: uma religiosa) é considerada uma heroína da Independência da Bahia: Sóror Joana Angélica. Seu gesto de resistência desarmada, que lhe custou a vida, é considerado um ato verdadeiramente **heróico**.

Bastam estas lembranças para mostrar que no dito contexto a concepção de "herói" não tem um recorte homogêneo, é mais rica do que sugere a tipologia damattiana. E as categorias que Da Matta opõe como exclusivas podem perfeitamente misturar-se, cruzar-se. Há o **herói malandro** (Corneteiro Lopes) e o **santo-herói** (o Caboclo). Ninguém fala de "santo-malandro", mas já assinalei aqui que Santo Antônio "muda de lado", e assim **logra** os portugueses.[41]

X. Diferenças

Para os que fizeram erigir a estátua do Caboclo, ela representava uma alegoria. A da Cabocla, também concebida como figura alegórica, deveria substituí-la. O conflito que opunha essas imagens terminou por associá-las, e para uma parte significativa da população elas vieram a ser algo diverso do que conceberam seus idealizadores: ganharam a consistência de pessoas sagradas. Ainda hoje, elas têm significados muito diferentes para distintos grupos de partícipes do rito do Dois de Julho. Estes interpretam o rito de maneiras em grande medida diversas e lhe incorporam, com maior ou menor sucesso, suas interpretações em disputa. O consenso é sempre relativo e vive a alterar-se. O rito do Dois de Julho envolve manifestações que estão longe de ser concordes. O cortejo principal tem um quê de manifestação política, de propaganda e de contestação,

que coloca muitos de seus participantes em campos opostos. Com frequência, grupos organizados da Sociedade Civil enfrentam o aparelho de estado no contexto dessa celebração.

A festa do Dois de Julho tem ainda aspectos religiosos, mas também neste ponto há, senão divergências, diferenças significativas entre os partícipes. O solene **Te Deum** é o ato sacro decisivo da efeméride para os devotos católicos mais ortodoxos, que o interpretam segundo os cânones de sua igreja. Mas para outros (que também se consideram católicos) esse **Te Deum** vem a ser "a missa dos Caboclos".

XI. Conclusões

Da Matta tem o mérito de haver proposto uma abordagem sistemática do imaginário que corresponde aos grandes ritos públicos brasileiros. Mas, ao que tudo indica, ele se baseou apenas em observações pessoais feitas num campo limitado e as generalizou de forma precipitada. Ainda será necessário grande trabalho de pesquisa etnográfica e de estudo comparativo para que se possa chegar ao estudo etnológico apurado da ritologia brasileira, das festas públicas do Brasil, edificando modelos explicativos sobre base firme. O esquema de Da Matta verifica-se precário e inepto para a abordagem mesmo da heortologia de um só lugar do Brasil, de uma de suas grandes cidades. O triângulo ritual que e construiu é demasiado rígido e estreito. Apoia-se em correlações traçadas de uma forma impressionista, caprichosa. Em momento algum o autor as justifica, diz com que fundamento as estabeleceu. Também nada prova que os três tipos de rito público

considerados por ele correspondam às "formas rituais básicas" encontráveis no amplo espaço visado em seu estudo. O antropólogo não explicou porque eles teriam esta importância.

De um ponto de vista morfológico, os componentes do "triângulo ritual" damattiano têm um claro denominador comum: são formas de préstito, de desfile, tanto a *procissão* como a *parada* e o *carnaval* em que Da Matta pensa (o carioca, que para ele é o carnaval brasileiro *tout court*). A princípio, a heortologia de Salvador parece confirmar-lhe parcialmente a hipótese: um bom conhecedor da vida festiva da capital baiana, se for convidado a indicar os seus três ritos públicos mais destacados, contemplando diferentes tipos de festividade, recordará por certo o carnaval, o Dois de Julho com seu préstito cívico e a festa do Bonfim, que envolve um grande cortejo, **algo como** uma procissão. Mas a impressão de que isto se conforma ao esquema de Da Matta prontamente se desvanece quando essas festividades são consideradas mais de perto. No carnaval baiano acontecem desfiles, porém eles são diluídos num circuito contínuo que os ultrapassa; a assistência tem espaço demarcado em apenas alguns pontos do trajeto, e a massa dos carnavalescos transita neste âmbito, nos *blocos* **e fora** deles. Ora, um desfile não é apenas o deslocamento de um contingente por um espaço determinado: deve comportar uma exibição articulada, ter um discurso expositivo, que lhe dê alguma unidade "dramática": sempre faz um espetáculo num campo demarcado, cuja ocupação festiva o próprio desfile esgota, perante uma assistência para a qual ele existe. A precária unidade dramática dos conjuntos em desfile no Carnaval baiano, com fraco discurso expositivo, mostra que a exibição tem aí pequeno va-

lor relativo: quem participa de um bloco carnavalesco baiano preocupa-se pouquíssimo com "desfilar", empenha-se muito em "pular"... Ao contrário das Escolas de Samba, blocos geralmente não têm enredo... não "narram", e sua performance está muito pouco dirigida para a assistência. O campo do seu desfile é ainda compartido por contingentes carnavalescos não estruturados. Os desfiles de blocos não preenchem de modo completo, exclusivo, o espaço carnavalesco. Não o conformam a uma seqüência ordenada que derive de sua estrutura. Em suma, eles se aproximam de um grau zero do préstito, em que a "narração" dramática dos contingentes se dilui num campo com freqüência deses-truturado por outras passagens, e onde a própria repetição circulante do trânsito dos *blocos* compromete a linearidade da exibição, coisa que dá uma configuração "legível" aos desfiles propriamente ditos.

Na festa do Bonfim, o episódio de maior visibilidade é um cortejo de original inspiração religiosa, mas **fortemente carnavalizado.** Ele imita uma procissão, já que sai de um templo e se dirige a um templo; mas nenhuma imagem de santo é transportada neste préstito. De qualquer modo, o componente religioso é inegável: à frente do cortejo, seguem as *baianas* (sacerdotisas do candomblé) com vasos floridos de água lustral na cabeça – com instrumentos do rito que celebrarão diante da igreja, lavando-lhe o adro. Elas e uma parte dos que as acompanham são motivados pela devoção; porém a maioria dos componentes do préstito quer mesmo é divertir-se. São mais foliões que fiéis, ainda que haja **fiéis-foliões**. Em suma, o cortejo da Lavagem do Bonfim não é bem uma procissão, mas tampouco se resume a um desfile carnavalesco.

Quanto ao cortejo do Dois de Julho, já mostrei que ele tem elementos de parada e de procissão, com alguns elementos de folia (e de *meeting*).

Na heortologia de Salvador, há festividades importantes que se celebram em área pública, mobilizam muita gente, marcam de modo muito forte o espaço e o tempo da cidade em que ocorrem, e todavia não envolvem **de forma necessária** a realização de um préstito, ou pelo menos não o têm como elemento principal de sua configuração: mesmo quando incluem um rito processional, não se resumem a ele. É o caso das **festas de largo.** Ainda que em algumas delas aconteça a passagem de uma procissão, este rito nunca é o elemento definitivo de sua estrutura. Em geral, é um acontecimento secundário, um breve episódio que envolve um segmento da coletividade festiva, enquanto a massa dos festeiros continua entregue à folia no largo da igreja.

A estrutura complexa da festa de largo, que articula domínios opostos numa tensa unidade feita de contrastes, é definitiva de um padrão festivo que não se pode ignorar de modo algum na abordagem da heortologia baiana. Mas a festa de largo não pode ser reduzida a uma de suas secções, muito menos a um dos eventos que a integram, ou podem integrá-la. A festa de largo constitui em si um tipo heortológico.

Considere-se agora um rito da maior importância na vida festiva do Rio de Janeiro: o da passagem do ano, que envolve uma grande multidão. Grupos religiosos, de terreiros de Umbanda, acorrem então à praia para fazer oferendas a Iemanjá, e aí realizam pequenas celebrações religiosas, com toque de atabaques, cânticos e preces, entrando muitos em transe. Mas os umbandistas não são os únicos que para aí se deslocam, festejando.

Inúmeras outras pessoas também se dirigem à praia, a fim de "esperar a chegada do Ano Novo" – como se acreditassem que ele desembarca mesmo do mar escuro. Festejam com bebida, música, danças alegres. Mesmo entre esses que não são ligadas a terreiros, muitos levam presentes para Iemanjá. Tem lugar então o mais gigantesco rito de oferendas realizado no Brasil, e um dos maiores no mundo: não ocorre apenas na cidade do Rio de Janeiro, dá-se em todo o litoral sudeste, e mesmo em outras regiões, em incontáveis cidades praianas do Brasil. No Rio, a celebração da passagem do ano tem um clímax magnífico, com a explosão de fogos de artifícios na praia, à meia noite – quando o Ano Novo "chega" –. Então se sucedem os abraços, votos de felicidade, congratulações, aplausos. Em todo o país, inúmeros telespectadores desfrutam deste belo espetáculo...

Este singular *réveillon* brasileiro, tão original, característico, marcante, um rito de passagem (de calendário) que envolve grandes multidões, não merece ser considerado no estudo de nossas festividades?

Por certo que sim.

Mas como o poderíamos referir ao triângulo de Da Matta? Essa festa, que vem a ser um grande rito público do Brasil, não comporta um préstito, não envolve desfile, procissão ou parada; não é um carnaval, ainda que envolva considerável folia, paralela a inequívocas manifestações religiosas...

Tampouco pode situar-se em algum ponto definível a partir dos vértices do famoso triângulo.

Como pode ser que esta invenção ritual brasileira não tenha nada a ver com "as formas rituais básicas" vigentes no Brasil?

O prestigioso esquema de Da Matta não dá conta de explicar o universo dos ritos públicos e festivos de nosso país. A riqueza extraordinária desta ritologia não cabe na camisa de força de esquematismos ingênuos.

Notas

[1] No sentido em que estes termos são usados por Turner, 1974.

[2] Cf. Radcliffe-Brown, 1997.

[3] Da Matta não usa esses termos: eu é que estou recorrendo a eles, para facilitar.

[4] Cf. Trindade-Serra & Capinan, 1981.

[5] Aliás, como ele também mostra, já os próprios chefes das forças libertadoras e as classes por eles representadas viram com receio essa participação, esforçando-se por mantê-la em limites compatíveis com seus interesses de novos amos.

[6] A propósito, cf. Verger, 1981:109-11.

[7] Catarina Paraguaçu vem a ser a índia que foi desposada pelo português Diogo Álvares, um dos primeiros lusitanos a estabelecer-se nas terras onde seria fundada Salvador. Ele sobreviveu a um naufrágio nas águas da baía de Todos os Santos e foi bem acolhido pelos índios; casando-se com a filha de um chefe tupinambá. Ela tomou o nome de Catarina no batismo, e chegou a ser levada a Lisboa pelo marido, sendo apresentada à Corte. Foi penhor de uma aliança que muito valeu aos colonizadores portugueses... Sim, tivemos a nossa Pocahontas. É bem clara a intenção político-ideológica de Soares Andréa na sua tentativa de substituir o Caboclo pela Cabocla: ele evidentemente se sentia português e queria submetidos os narivos, como submissas, na sua ideologia, eram as esposas aos senhores maridos: queria reduzir a Independência "às devidas proporções" – como também o quis Dom Pedro I, que procurou privilegiar os lusitanos em tudo, no Império por ele fundado... e por isso entrou em choque com os nativistas, acabando no impasse que determinou sua abdicação.

[8] Anos atrás, integravam o préstito vários outros carros alegóricos com cenas alusivas ao drama da Independência.

[9] Os portugueses invadiram o convento à procura de "rebeldes", adeptos da causa brasileira. Quando exigiram o ingresso, a abadessa postou-se à porta com os braços abertos, dizendo que ali só entrariam passando por

cima de seu cadáver. Um soldado lusitano então a golpeou no peito com uma baioneta, matando-a.

[10] Décadas atrás, tinha presença marcante na festa o Major Cosme de Farias, que desfilava portando uma faixa com os dizeres: ABAIXO O ANALFABETISMO. Era aplaudido por todos. Tornou-se uma figura tradicional do desfile. O título do Major era uma homenagem do povo a um homem respeitado por seu trabalho em favor da gente pobre, que ajudava os desvalidos de diversas formas, mas sobretudo atuando como rábula em defesa dos presos carentes. A tradição dessas campanhas na efeméride baiana vem de longe: a mais antiga associação abolicionista da Bahia, a *Sociedade Dois de Julho,* aproveitava a grande comemoração para desenvolver suas propaganda.

[11] Por exemplo, como, no dois de julho de 1823, as freiras do Convento da Lapa ofertaram uma coroa de flores ao General Lima e Silva, comandante das tropas libertadoras, as monjas costumavam, até há pouco, repetir de modo simbólico a oferenda, coroando uma estátua do mesmo cabo de guerra, na data cívica, na passagtem do cortejo.

[12] Esta é a origem da expressão baiana "chorar no pé do caboclo".

[13] Um grupo por vezes se apresenta com todos os integrantes trajados feito cangaceiros, com "punhais", "fuzis" e "pistolas" de pau. Circulando na praça, eles costumam "assaltar" pessoas que, de repente, se vêem cercadas e "ameaçadas" de forma silenciosa por suas "armas". Essas vítimas logo lhes dão dinheiro, para fugir do embaraço. Trata-se de uma brincadeira sem dúvida carnavalesca...

[14] Explicando o significado da expressão popular baiana "Toque o carro pra Lapinha", Brandão da Silva (op. cit., p. 8-9) observa: "Quando se quer dizer que algo precisa ser feito de qualquer forma, que não se pode parar, lá vem a conhecida locução... Desde 1860, quando foi inaugurado o barracão da Praça da Lapinha, ali ficaram guardados os chamados "carros emblemáticos", que são dois: o da cabocla e o do caboclo. Trazidos para o Terreiro de Jesus, algum tempo para o Largo de Santo Antônio Aém do Carmo, atualmente para o Campo Grande, na manhã do 2 de julho, os caboclos voltam para o seu pavilhão geralmente no dia 5, com um acompanhamento deveras popular. Houve tempo em que o retorno dos carros não se fazia tranqüilamente. Saídos do centro da cidade, começava pancadaria e corre-corre. Os responsáveis, porém, pela guarda dos carros, ciosos de sua responsabilidade, não paravam, não recuavam. Levavam os carros emblemáticos, fosse como fosse, até o lugar que lhes estava destinado. Mandavam, pois, tocar o carro pra Lapinha."

[15] Chamam-se *aldeias* os terreiros onde os caboclos são cultuados.

[16] Recorde-se que era comum, nas primeiras décadas da vida política autônoma do país, patriotas trocarem nomes portugueses por outros

derivados de línguas indígenas. Fizeram-no muitas famílias tradicionais. (Criou-se então o mito da "avó pegada a dente de cachorro", que muita gente continua a alegar). A literatura indianista do século passado contribuiu muito para essa mitologia, pois logrou uma popularidade extraordinária; permanecem atuantes até hoje representações, valores e imagens que o indianismo propagou.

[17] O culto dos *Caboclos* não se limita ao rito que seu nome assinala de modo mais direto. Espalhando-se, a princípio, pelos terreiros *angola* e *congo,* bem cedo alcançou os santuários da liturgia *jeje*, e não demorou a dobrar a resistência dos terreiros *nagô*, que na maioria o incorporaram.

[18] O antigo caminho de São Gonçalo (da Federação), hoje Avenida Cardeal da Silva, em Salvador, até a década de 50, quando ainda não estava pavimentado e era cercado de densa vegetação, chamava-se de *Mata-Marotos,* em lembrança de emboscadas aí feitas contra os portugueses.

[19] Na *Ode ao Dous de Julho*, escrita em 1886. Cf. Castro Alves, 1976:154.

[20] É evidente que aqui me refiro à tipificação de "português" e "brasileiro" no imaginário nacional – e mais especificamente nas piadas em que o "brasileiro" sempre engana o "portuga".

[21] A anedota faz uma certa confusão histórica. Maria Quitéria não participou dos combates travados em Cachoeira entre 25 e 28 de junho de 1822, pois então ainda não se havia alistado no Exército libertador. Mas há documentos que atestam sua participação em batalha na foz do Paraguaçu, comandando um grupo de mulheres que enfrentou e tomou uma barca portuguesa.

[22] A história do logro do rio, dos heróis espertos e das heroínas desabusadas parece ter um alguma coisa de vingança risonha contra os brancos europeus (recorde-se que a população da *Cidade Heróica* é quase toda negra ou negro-mestiça): mostra os lusos humilhados através de uma completa inversão de papéis.

[23] Anos atrás, os moços das áreas "nobres" de Salvador costumavam chamar os rapazes dos bairros populares desta capital de "índios": falavam, em tom despectivo, dos "índios do Rio Vermelho", dos "índios da Liberdade" etc. O intento motivador da designação era descrever como *primitivos, rudes, bárbaros, incivilizados*, aqueles a que ela se aplicava... mas o pessoal assim chamado assumiu e tornou positivo o rótulo, relacionando-o com a "raça", isto é, com a coragem dos peles-vermelhas, seu vigor, sua bizarria ...

[24] Embora eu fale no passado, advirto que os *blocos de índio* não desapareceram de todo do carnaval baiano. Um dos mais belos conjuntos de folia baiana continua sendo o *Apaches do Tororó.* Recentemente, o músico Carlinhos Brown empenhou-se muito em revigorar os "blocos de índio".

[25] Convém lembrar que décadas atrás era muito mais forte que hoje a carga negativa associada por preconceito ao nome *negro:* embora este adjetivo não tenha chegado a tornar-se um palavrão irrecuperável, como *nigger*, nos Estados Unidos da América do Norte, chegou perto disso, em função do reiterado uso racista: evitava-se mesmo chamar alguém de *negro*, com receio de ofendê-lo. Preferia-se, embora em flagrante contradição com a evidência do fenótipo, aplicar a uma pessoa de pele escura o nome de “moreno”. Já o nome “nigrinha” (< *negrinha*) tornou-se mesmo um xingamento, com o significado de “mulher imoral, vulgar e deseducada”. (“Nigrinhagem” é mais ou menos um equivalente de “sacanagem”). Eram raros os que diziam de boca cheia “eu sou negro”... Agora muitos o fazem; mas muitos ainda o evitam.

[26] Por outro lado, “caboclo” pode ainda significar o mestiço de índio e branco; ou simplesmente “brasileiro”. Em terreiros de candomblé, já encontrei a palavra “caboclo” empregada com um sentido próximo ao de *crioulo,* como na frase: “Isso é coisa dos antigos, dos africanos. Nós, caboclos, temos outro jeito”.

[27] Em outras regiões da Bahia, ao contrário, “caboclo” tem conotação **negativa:** significa qualquer coisa como “falso índio, mestiço degenerado”, empregando-se para descaracterizar os grupos indígenas do Estado (e de todo o Nordeste): vê-se aplicada a eles por segmentos cujos interesses conflitam com os seus. Usam-na do dito modo os invasores das terras dos Kiriri, Pankararé, Tuxá, Kaimbé, Pataxó, Pataxó Hã Hã Hãi... etc. O objetivo político deste emprego estigmatizante da palavra “caboclo” é a interessada denegação de uma identidade étnica. Sucede que os grupos reconhecidos como indígenas têm a garantia constitucional do direito às terras por eles tradicionalmente ocupadas; logo, se os invasores das ditas terras admitirem que aqueles a quem as disputam são **índios**, estarão reconhecendo a legitimidade do título de posse dos adversários e desqualificando a sua própria pretensão... Por outro lado, esses invasores efetivamente discriminam os membros de tais grupos – de que, em geral, procuram diferenciar-se bem; têm, portanto, de os classificar de um modo negativo, que ao mesmo tempo os “separe”... e lhes negue a identidade por eles alegada. Usam para isto o nome *caboclos*, com uma conotação **pejorativa**: o *caboclo* vem a ser, nessa perspectiva racista, um remoto e “impuro” **descendente** de índio – “misturado”, “descaracterizado”, “falso”, “degenerado”. Note-se que os interessados manipuladores desta classificação estabelecem critérios rigorosos para a identificação do *verdadeiro índio* – que sempre alegam não mais existir em sua região: “Índio é quem anda nu, ou vestido de penas, vive o tempo todo no mato, come sem sal, fala uma língua diferente, tem costumes próprios, uma outra cultura que não é a do branco... é gente da raça vermelha, que não se misturou.” Quem assim se exprime postula que já não há índios em território baiano (no Nordeste do Brasil). Infere-se logo de seu discurso um decisivo corolário,

deixado estrategicamente implícito: na Bahia (e nos outros estados nordestinos), índio "de verdade" é índio morto. "Aqui só tem mesmo caboclo à toa". Como falei, isso acontece em zonas do interior baiano distantes da capital.

[28] Digo "principal" por que há outras: fala-se, por exemplo, de um "Caboclo Boiadeiro", que se caracteriza como um sertanejo típico, identificado pela referência ao campo simbólico da profissão lembrada em seu nome.

[29] Sem dúvida, esta imagem em parte se formou nos contactos que tiveram seus criadores com indígenas do país, e em parte por informação secundária, obtida em livros escolares, ritos públicos etc ; mas a própria experiência histórica e cultural dos cultuadores dos *caboclos,* vivenciada num quadro de relações interétnicas muito complexo, parece ter tido o papel mais importante nessa configuração, que também os reflete. A imagem em apreço não difere muito da que em outros lugares da Bahia corresponde ao modelo do índio "de verdade" ("O índio anda nu ou vestido de penas, vive no mato – caçando e pescando –, não usa sal, é da raça vermelha, adora o sol e a lua, fala uma língua própria, é guerreiro valente, conhece os segredos das plantas, tem muita força..."): apenas sucede que a oposição *índio x caboclo* não opera, aí , do modo como vige no interior do Estado, entre os não-índios, na periferia das áreas indígenas. Os índios atuais, mesmo não apresentando as características do modelo ideal, são muito bem vistos nos meios populares de Salvador e do Recôncavo, por ter o *sangue* e a *herança* (a memória) dos seus antepassados, "os verdadeiros donos do Brasil". Não o digo por conjetura, mas por experiência. Os termos "sangue" e "herança", assim aplicados, não são meus: eu os ouvi, repetidas vezes, em discursos de populares que, em Salvador, recebiam índios da Bahia e de outras regiões do país, em visitas promovidas por uma ONG... Como Presidente da ANAÍ-BA (Associação Nacional de Apoio aos Índios da Bahia), procurei fazer, nos começos dos anos oitenta, uma política de popularização da causa indígena em Salvador, com exposições, debates etc. em favelas, *blocos*, *terreiros*. Muitas vezes levamos para esses eventos lideranças indígenas do país, e sobretudo da Bahia. Essa política deu bons resultados. Os índios e sua causa eram muito bem recebidos, encontrando caloroso apoio... e os (divinos) *caboclos* eram sempre lembrados nessas ocasiões. Quando fui ameaçado de morte por fazendeiros do sul da Bahia, por denunciar suas agressões aos Pataxó Hã Hã Hãi, e tornei públicas essas ameaças, muitas vezes fui parado na rua por populares que me tinham visto a falar do assunto pela televisão, e queriam solidarizar-se. Freqüentemente, eles me diziam: "Não se preocupe, os *Caboclos* vão lhe proteger..." Referiam-se, evidentemente, aos caboclos divinos das *aldeias* místicas.

[30] Assinalarei um curioso indício do que estou afirmando: como muitos outros pesquisadores do mundo afro-brasileiro (ao qual pertenço), impressionei-me com a espantosa frequência com que mestiços cujo fenótipo

acusa a proximidade da origem negra (e até negros que não parecem ter antepassados de outra cor), declaram-se descendentes de índios... Ora, nos meios onde os *caboclos* são cultuados, isso é ainda mais comum. Em todo caso, trata-se de coisa bastante difundida: quem recolhe depoimentos de afro-brasileiros sobre suas origens, sobretudo nas classes médias, não escapa de assombrar-se com a multidão de bisavós indígenas capturadas no mato – sempre "a dente de cachorro"... Tenho a impressão de que muitos acham um bocado romântico o episódio da caça mordida de suas pobres ancestrais.

[31] Um *ogan* de um Terreiro onde os caboclos **não** são cultuados, mas têm sua sacralidade reconhecida, disse-me a propósito das figuras emblemáticas do Dois de Julho: "O Caboclo e a Cabocla são santos muito poderosos. São os donos da terra do Brasil. São guerreiros e caçadores, de muita força espiritual. Temos de respeitar." Em Casas de rito *ketu* (*nagô*) onde recebem culto ao lado de orixás, os *caboclos* são freqüentemente relacionados com *Oxossi* – um orixá caçador, que tem como emblemas o arco e a flecha, e sincretizou-se com o santo guerreiro São Jorge. Este orixá é também caracterizado como um índio. Lembro-me de Mãe Menininha a falar: "*Oxossi* é um índio, meu filho. Quando cisma..." Os caboclos das *aldeias* místicas são considerados também "muito cismados" (desconfiados). Segundo dizem seus adoradores, eles estão sempre alerta, prevenidos. É preciso tratá-los com jeito, de forma respeitosa. Embora sejam naturalmente bondosos e joviais, eles podem tornar-se violentos, quando irritados. Nada temem. Conhecem os segredos da natureza. São (bons) selvagens.

[32] Ela parece ter-se eclipsado... até no Rio – como bem mostrou Chico Buarque em 1979, numa bela ópera nostálgica.

[33] Cf. Holanda Ferreira, 1986.

[34] Isso é mesmo um "sacrifício", numa acepção corrente do termo: assim o *caxias* "deixa de gozar a vida".

[35]As entrevistadas trabalham num estabelecimento particular, situado num bairro nobre; mas muitas delas tiveram experiência de ensino em escolas públicas. Foram unânimes... Disseram-me ainda que, em sua opinião, eu teria a mesma resposta da maioria absoluta de suas colegas desta cidade. Ao menos uma estava muito qualificada para afirmá-lo, pois ensina também em uma Faculdade de Educação, e já preparou grande número de pedagogas.

[36] Trata-se de uma novidade, que começou há coisa de uns vinte anos, como resultado de campanhas dos movimentos negros. Os blocos afros de Salvador e seus intelectuais contribuíram muito para isso.

[37] Alinho abaixo algumas definições que me foram dadas, respetivamente, por um chofer de táxi, um porteiro, um garçon e um menino pobre: (1)"Herói é uma pessoa corajosa que todo mundo admira, que luta por uma causa boa

e faz bonito". (2) "Herói é quem se arrisca pra salvar os outros." (2) "Herói é aquele que enfrenta o perigo, luta com coragem, e muitas vezes se ferra." (3) "Herói é um cara que não tem medo, ele faz umas coisas de lascar, mas é legal. É contra o bandido."

[38] Há nas representações populares do heroísmo uma tipologia que não se reduz sem injustiça aos limites de um padrão único. De imediato, considerando a iconografia e as legendas, creio que se pode distinguir aí dois modelos, no mínimo: o do *herói triunfante* e o do *mártir*. Tiradentes representa o segundo tipo, de um modo exemplar. A condição de mártir por si só aproxima esse tipo heróico do *santo.* É que há *santos mártires* muito venerados no universo religioso popular da Bahia (do Brasil)... Talvez a *persona* histórica de Tiradentes deva parte de seu carisma póstumo a esse fator e a um elemento de sua iconografia. Recorde-se o prestígio de uma pintura de Pedro Américo que o representa no cárcere, momentos antes da sua execução, com uma corda no pescoço... Essa imagem foi "oficializada", apesar da ponderação de historiadores que apontaram seu irrealismo, alegando que o alferes José Joaquim da Silva Xavier não usava barba. As estátuas do Inconfidente seguem o mesmo protótipo. O *retrato* consagrado lembra um santo, faz pensar em Jesus... Ninguém esquece que Tiradentes teve um *judas*, Silvério dos Reis, cuja infâmia se eterniza nas escolas; e há mais um elemento da história do heróico alferes que comove muito a todos, ressoando com um toque messiânico: o fato de que o peso da condenação acabou por recair sobre seus ombros, com a máxima gravidade, porque os seus companheiros esquivaram-se o quanto puderam, conseguindo penas mais suaves; ele assumiu toda a culpa, sendo o único a padecer a pena de morte, no suplício da forca. Segundo diz o povo, "pegaram ele pra Cristo..."

[39] Santo Antônio passou, assim de **soldado português** a **soldado brasileiro**. Esta passagem, no contexto de uma guerra decisiva, não deixa de ser um logro... Registro aqui uma hipótese aventada pelo meu colega Milton Moura (comunicação pessoal), que se pergunta se esta participação de Santo Antônio como guerreiro na legenda histórico-popular do Dois de Julho não teria contribuido para explicar sua identificação com Ogum.

[40] Houve ainda uma transição, uma mudança... efêmera: nesse caso, a passagem (de mulher a homem) foi mesmo passageira: Maria Quitéria deixou a saia pela farda militar, mas, no fim da guerra, deixou a farda pela saia.

[41] Em certos círculos populares da Bahia, não é nada impossível a combinação santo-malandro. Em terreiros tradicionais do rito nagô do candomblé, Exu é considerado um **santo**; nem por isso aí se deixa de reconhecer que ele "faz suas malandragens", tem artes de malandro terrível. Em outros terreiros, Exu equivale ao diabo... Mas nesses **egbé** de que falo (Engenho Velho, Opô Afonjá e Gantois, por exemplo), Exu é realmente considerado um **santo** dos mais importantes.

Referências

ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1959.

BAKHTINE, M. *L'oeuvre de françois rabelais et la culture populaire au moyen age.* Paris: Gallimard, 1970.

BAROJA, J. C. *Le carnaval*. Paris: Gallimard, 1979.

BASTIDE, R. *Imagens do nordeste místico em preto e branco.* Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BASTIDE, R. *Estudos afrobrasileiros.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1978.

BATALHA, L. *Angola*. Lisboa, 1889.

BENVENISTE, E. *O vocabulário das instituições indo-européias.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BRANDÃO DA SILVA, J. C. "O folclore da independência". In: Vários Autores. *Aspectos do Dois de Julho.* Salvador: Governo do Estado da Bahia - Secretaria da Educação e Cultura, 1973.

BRITTO FILHO, V. A. Comunicação pessoal. Salvador, 1996.

BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

CAPELO, H. & IVENS, R. *De Benguela às terras de Iacca.* Londres, 1881.

CARNEIRO, E. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia.* Rio de Janeiro: Nova Conquista, 1961a.

CARNEIRO, E. *Samba de umbigada.* Rio de Janeiro: MEC, 1961b.

CASTRO, Y. P. de. *Os falares africanos na integração social do Brasil Colônia.* Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1980.

CASTRO ALVES, A de. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.

COX, H. *A festa dos foliões.* Petrópolis: Vozes, 1974.

DA MATTA, R. *Ensaios de antropologia estrutural.* Petrópolis: Vozes, 1973.

DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DA MATTA, R. *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, E. *Les formes elémentaires da la vie religieuse.* Paris: Alcan, 1912.

ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano.* Madrid: Guadarrama, 1972.

EVANS-PRITCHARD, E. E. Quelques expressions primitives de l'obscenité en Afrique. *La Femme dans les Societés Primitives.* Paris: PUF, 1971.

FISCHER, T. (org.). *O carnaval baiano. Negócios e oportunidades.* Brasília: SEBRAE, 1996.

GLUCKMAN, M. *Rituais de rebelião no sudeste da África.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Cadernos de Antropologia n. 4. 1974.

GÓES, F. de. *O país do carnaval elétrico.* Salvador: Corrupio, 1982.

HOLANDA FERREIRA, A B. de. *Novo dicionário da língua portuguesa.* São Paulo: Nova Fronteira, 1986. [*Aurélio*].

LANDES, R. *A cidade das mulheres.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEACH, E. Dois ensaios a respeito da interpretação simbólica do tempo. *Repensando a antropologia.* São Paulo: Perspec tiva, 1974.

MARQUES LEITE, J. F.; NOVAES JORDÃO, A. J. *Dicionário latino vernáculo.* Rio de Janeiro: Lux, 1956. [DLV].

MESNIL, M. *Trois essais sur la fête.* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.

MIGUEZ, P. Que bloco é esse? In: FISCHER, T. (Org.). *O carnaval baiano. Negócios e oportunidades.* Brasília: SEBRAE, 1996. p. 75-101.

NASCIMENTO, C.; ISIDORO, C. *A boa morte em Cachoeira. Contribuição para o estudo etnológico.* Cachoeira: CEPASC, 1988.

NASCIMENTO, C. *A capela d' Ajuda já deu o sinal. Relações de poder e religiosidade em Cachoeira.* Cachoeira: CEAO, 1995.

NINA RODRIGUES, R. *Os africanos no Brasil.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

QUERINO, M. *Costumes africanos no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. *Estrutura e função na sociedade primitiva.* Petrópolis: Vozes, 1973

RAMOS, A. *O negro brasileiro, ethnographia religiosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

SANTOS, J. R. dos. *O dia em que o povo ganhou.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SARMENTO, A. de. *Os Sertões d'África.* Lisboa, 1880.

SERRA, O. *Na trilha das crianças:* os erês num terreiro angola. Brasília: Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 1978. mimeo.

SERRA, O. *Estrofes e antístrofes:* o andamento do drama ritual no culto do candomblé da Bahia. Salvador: Centro de Estudos Bahianos da Universidade Federal da Bahia, 1980.

SERRA, O. Pureza e confusão: as fontes do limbo. *Anuário Antropológico 79.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SERRA, O . O sagrado e o profano nas festas de largo da Bahia. *Exu.* v. 2, p. 09-12. Salvador, 1998.

SERRA, O. O povo de santo e o mundo da festa. *Tempo e Presença.* v. 275, p. 15-77. Rio de Janeiro, 1994.

SERRA, O. *Águas do rei.* Petrópolis: Vozes, 1996.

SERRA, O.; CAPINAN, M. Brasil, carnaval. *Anuário Antropológico 79.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

TAVARES, O. *Bahia: imagens da terra e do povo.* Salvador: J. Olympio Editora, 1951.

TELES DOS SANTOS, J. Divertimentos Estrondosos: Batuques e Sambas no Século XIX. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.): *Ritmos em trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia & Projeto SAMBA, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil.* São Paulo: Art Editora, 1988.

TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.* Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem.* Petrópolis: Vozes, 1977.

VELOSO, C. Entrevista a Ricardo Vespucci e Wilson Moherdaui. *Bondinho, 3/2 a 16/2*, 1972.

VELOSO, C. Atrás do Trio Elétrico. In: CHEDIAK, A. (Produtor). *Songbook Caetano Veloso*, v. II, p. 23. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1998.

VERGER, P. *Notícias da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1981.